P. o. germ.
521
k

P. o. germ. 521 k

A, F

Et →

<36605813850018

<36605813850018

Bayer. Staatsbibliothek

cat

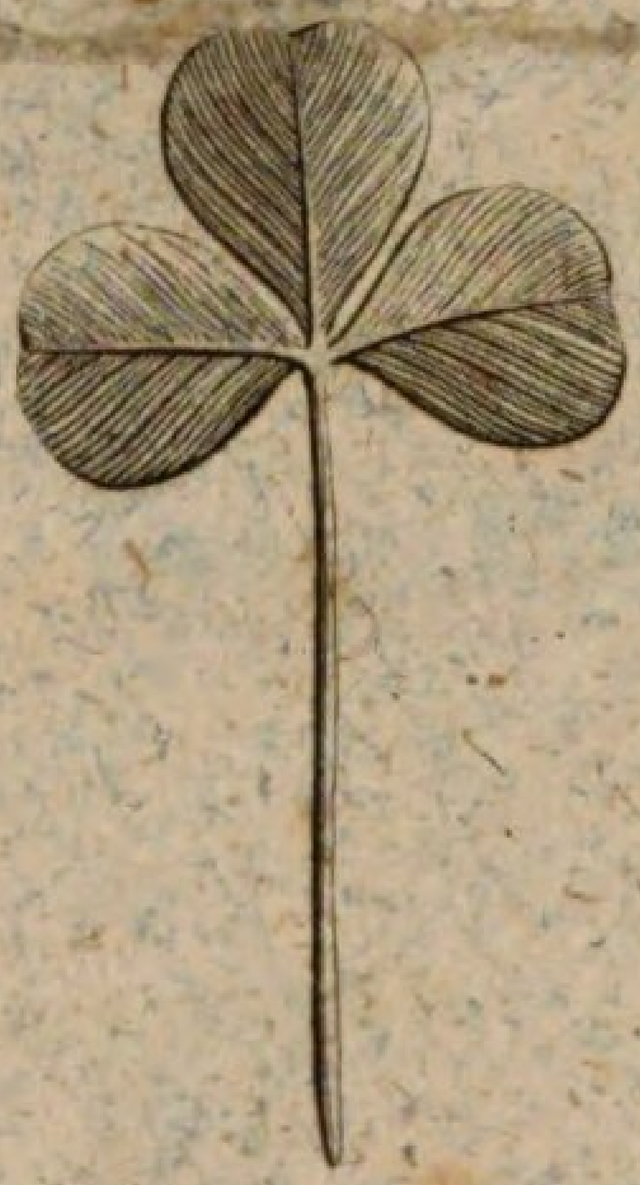
Hist. Liter. 1649.

Poes. German.

Ueber den altdeutschen Meistergesang.

Von

Jacob Grimm.



"prüfe uns die blumen und den kle"

(der von Singenberg 1. 157.)

Göttingen
bei Heinrich Dieterich
1811.

P.o.germ. 521 k

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Meinen zwei lieben Brüdern

Wilhelm und Ferdinand Grimm

zugeeignet

aus Treue, Liebe und Einigkeit.

Ueber

den altdeutschen

Meistergesang.

Vorrede.

Die gegenwärtige Abhandlung ist polemischer Art und war noch zudem darauf angelegt worden, in derselben Zeitschrift zu erscheinen, worin bereits ihre Veranlassung gedruckt steht. Daher rührt der größten Theils gegebene und beschränkte Plan, daher eine beabsichtigte Kürze, an die gleichwohl manche Leser nicht glauben werden und die auch weniger im Einhalten der Worte, als der Sachen liegt. Namentlich wurde es unvermeidlich, die Beweisstellen zu excerpiren, deren wörtliches Einrücken zwar einiges anschaulicher gemacht, aber eine Menge Raum gekostet hätte. Als ich mich nun auf meines Gegners eigene Einladung an die berliner Herausgeber des altdeutschen Museums wendete, und den baldigen Abdruck meines längst fertigen Aufsatzes auszumachen wünschte, mögen einige zu spät angekommene Briefe die erwartete Antwort hintertrieben haben. Wenigstens, da sie endlich eintraf, hatte ich bereits mit einem Verleger die besondere Erscheinung verabredet; es war mir eigen zuwider, den schon durch andere Zufälle aufgehaltenen Streit meinerseits länger liegen zu lassen. Denn es ermüdet gleich einer anhaltend fortgesetzten Arbeit,

wenn man eine an sich bereitete und erwartete ruhig aufheben soll, ohne daß man Zeit oder Lust gewinnt, sie von neuem vorzunehmen, wozu es an Veranlassung und Reiz bei einem solchen Gegenstand gar nicht fehlen kann.

Dieser ist einer der trockensten und verwickeltsten in der altdeutschen Poesie überhaupt und in keiner Hinsicht dem schon in der Arbeit überall erfreuenden und im Resultat viel reicher lohnenden Studium der poetischen Sagen an Seite zu setzen, welchem ich meine hauptsächlichste Neigung zugewendet. Sollte indessen die hier gelieferte Entscheidung von den Kennern unserer Literatur gebilligt werden, so gedenke ich in der Folge noch einmal etwas besseres und ich kann wohl sagen, für mich viel leichteres, in der Sache zu thun. Ich werde dann so manches auslassen können, was jetzt der Streit erforderte, und dafür anderes ausarbeiten, woran ich jetzt nicht kommen durfte. Die Irrthümer, die in dem doch überall zu berührenden Einzelnen leichtlich untergelaufen sind, will ich alsdann, so viel an mir, selber berichtigen oder die Zurechtweisung anderer dankbar erkennen. Mein Verzeichniß aller Töne des älteren und neueren Meistergesanges ist schon jetzo ziemlich vollständig, ich muß es aber mitzutheilen auch noch versparen, weil es bloß die unbequeme Anordnung der Bodmerischen Sammlung entweder unnöthig weitläuftig oder unsicher machen würde, da ich nicht einmal die einzelnen Lieder, geschweige denn die Strophen anders als nach Blattseite und mit Bezeichnung der Anfänge citiren könnte, wie auch in vorliegender Abhandlung geschehen.

Ich benutze den hier vergönnten Raum, meine Gedanken über einige schwere Puncte zu bekennen, vielleicht daß dadurch einige Seiten meines Aufsatzes vervollständigt werden. Man mag darein stimmen oder nicht, ich bin mir bewußt, nichts mehr zu meiden, als ein todtes systematisches Feststehen in der Geschichte der Poesie, wo eine Idee, nachdem sie lange scheint untergegangen zu seyn, sich noch plötzlich einmal regt und ein lang geschwiegener Ton leise nachhallt, wo alles in einander greift und verwandt ist, wie in aller Natur selbst, die zwei edle Metalle, Gold und Silber, in einer Erde wachsen läßt.

Ich habe einigemal den Unterschied zwischen Natur und Kunstpoesie bestimmt vorausgesetzt. Die Verschiedenheit dessen, was unter dem ganzen Volk lebt, von allem dem, was durch das Nachsinnen der bildenden Menschen an dessen Stelle eingesetzt werden soll, leuchtet über die Geschichte der Poesie, und diese Erkenntniß allein verstattet es uns, auf ihre innersten Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend in einander verlaufen. Es ist, als ziehe sich eine große Einfachheit zurück und verschließe sich in dem Maße, worin der Mensch nach seinem göttlichen Treiben sie aus der eigenen Kraft zu offenbaren strebt. Da nun die Poesie nichts anders ist, als das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, (welche in so fern mit Recht eine himmlische genannt und der Prosa entgegengestellt werden darf,) so theilt sie sich in die Herrschaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtinn ins

Auge sieht, ohne sie je zu betrachten; und in das Reich des menschlichen Geistes, der sich gleichsam von der ersten Frau abscheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und seltsam däuchen. Man kann die Naturpoesie das Leben in der reinen Handlung selbst nennen, ein lebendiges Buch, wahrer Geschichte voll, das man auf jedem Blatt mag anfangen zu lesen und zu verstehen, nimmer aber auslieſt noch durchversteht. Die Kunstpoesie ist eine Arbeit des Lebens und schon im ersten Keim philosophischer Art.

In den Heldengesängen reicht nur noch ein Zweig aus der alten Naturpoesie in unser Land herüber, die Freude, das Eigenthum des Volks an seinen geliebten Königen und Herren muß sich, so zu sagen, von selber an und fortgesungen haben. Ueber der Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier eines Geheimnisses gedeckt, an das man Glauben haben soll. Denn die Leugner, die sich dafür lieber mit einer dürren Wahrscheinlichkeit behelfen wollen, bringen Systeme auf, welche man mit Wahrheit widerlegen kann und nach denen ihnen nichts übrig bleibt. Diese Unbewußtheit der Tiefe ist es auch, was die alten großen Lieder auf die spätesten des Volks geerbt haben. Alle sagen ein Leben, ein Freuen und Leiden aus [1]), das an sich höchst klar vor uns liegt, allein sie thun es so, in Gleichnissen mehr denn in Worten, daß außer der Klarheit noch eine reine tiefe Bedeutung erscheint. Vielleicht ist es eine verschiedene Weise, worin wir jetzo die alte Poesie genießen. Die Vorfah-

1) In des Nibelungenlieds herrlichem Eingang ist die vollständige Idee des Epos ausgesprochen.

ren schauten in dem Brunnen sich selbst und ihr Leben, wir fühlen das nur historisch mit und nach, allein zugleich senken wir in die Tiefe ein.

Man muß auch fragen: wer es denn übernehme, die Poesie zu verwalten? wer sie gleichsam anzugreifen wage, weil sie doch da ist, und den Klang zu rühren, der in der Saite verborgen ruht? Die Poesie ist kein Eigenthum der Dichter [2]) und das zu keiner Zeit weniger gewesen als in der epischen, da sie, ein Blut, den ganzen Leib des Volks durchdrungen. Niemand weiß von Dichtern, geschweige daß es die Nachwelt erfahren sollte, aber die Sänger ziehen in Haufen herum, und wem eine tönende Stimme zu Theil geworden, oder wer in ein treueres Gedächtniß alte Lieder und Sagen niederlegen kann, da ihm das Licht der Augen entzogen worden, der tritt hin vor König und Volk und singt für Ehre und Gaben. Es hat auch keinen Zweifel, (so gewiß dürfen wir über unbekannte Dinge urtheilen,) daß Erbschaft und Lehre das Amt des Gesanges fortpflanzten, weil in der Lehre die natürliche Verehrung des Alters und in dem Stand die natürliche Erbschaft der Jugend liegt. Beides, daß der Sänger keiner hohen Abkunft und an keinem festen Ort gesessen ist, bringt also die Sache mit,

2) Es ist zu beachten, daß eine in sich beziehungsvolle Sage von dem durch Schlauheit entwundenen, von der stärkeren Kunst des Dichters aber wieder behaupteten Liedereigenthum, nirgends von einem Volksdichter vorkommt. So findet sie sich von dem indischen Hofsänger Kalidas und mit ächt sagenhafter Abweichung von Virgilius, und wieder vom Provenzalen Arnoldo Daniello. Moderner Nachsage, als trüber Quelle entflossen, hier zu übergehen.

und der herrliche Held und Spielmann Volker war doch selbst eines Königs Dienstmann gewesen. Ferner, Lehre und Sitte hielt die Sänger zusammen, und der Gebrauch mag einer der frühesten seyn, weil er so ganz einfältig ist, daß sie unter sich ein Reich stifteten, ein Haupt hatten und es ihren König nannten. So ist der Dienst der Poesie in alter Zeit geschehen.

Daß in dem erblühenden Minnesang eine eigenthümliche Kunst zu walten anfange, habe ich mich zu zeigen bemüht und eben damit den Ursprung des Meistergesangs gesetzt. Und doch möchte man in gewisser Hinsicht diese Poesie kein Eigenthum der Dichter nennen. Unter andern ist offenbar, daß nie eine Poesie frauenhafter gewesen, als diese war, mit ihrer unermüdlichen Blumenliebe, mit ihrem stillen Glänzen. Wer wollte noch Zweifel tragen, daß in dem Gemüth der Frauen damals ganz eine solche Welt gestanden und tausend solcher Klänge erklungen haben? Welche Herzenliebe (das bedeutet Minne) werden sie sich in all ihrer Heimlichkeit erdacht, welches Herzenleid geklagt haben, zärter als es je ein Mann gesungen! Auszusprechen fiel aber jenen niemals bei, ihr Leben blieb ihr Dichten und Trachten, ihre Ohren öffneten sich den Liedern mit Dank und Glauben, welche die Männer, als einzige Pfleger der Poesie vor ihnen sangen. — Auf der andern Seite habe ich ausgeführt, wie in eigener Kunst der Reime der Dichter ein Eigenthum zu schaffen und seine Kraft zu beweisen strebte. Aber ungeachtet der allgemeinen Empfänglichkeit für die neue Dichtkunst, überhoben sich doch die

Meister nicht so, daß sie nicht mehr hätten damit dienen wollen; ihr ganzer Sinn stand zu den Höfen, wo sie an einigen solche Begünstigung erfuhren, als sie hernach nur etwa in Italien vorkommt, denn deutscher Adel, Fürsten und Könige nahmen an der Lieblichkeit des Minnegesanges lange Zeit ihren eigenen Theil. Als aber die ewige Wiederkehr in die dagewesenen Töne die Beschützer müde machte, so sangen fast bloß arme Dichter, klagend über die abnehmenden Gaben. Da wandten sie sich vom Lieben aufs Loben, von Minne auf Ehrenlieder, ohne je damit rechte Wurzel zu fassen, bis sie zuletzt die Höfe seyn ließen und ihre zu lieb gewonnene Kunst in den Städten ansetzten. In der gesellschaftlichen, ursprünglich von den Volksdichtern mitgebrachten Verbindung und in der sich immer mehr dehnenden Reimkunst habe ich den Samen nicht verkannt, woraus sich die lange Dauer und das unergötzliche Alter des Meistergesangs entfaltete. Nichts desto weniger, und bei mancher Verworrenheit, ist der spätere Meistergesang nicht ohne das gewesen, was man in den Gesellschaften das gute deutsche Princip nennen möchte; hierüber wünsche ich nicht mißverstanden zu werden.

In den Gesellschaften herrschen eigentlich zwei Elemente. Das gute ist ein inneres, die Liebe, welche bindet und hält. Das andere ein äußeres und böses, wenn der Eingang ohne Weihung ist und sich die Zeichen zu sehr erheben. So wie der Staat einzig und allein in dem Worte: Vaterland, verstanden wird, und ohne die Einheit der bis zum Tod bereiten Herzen alles Recht und

alle Sicherheit eine elende Einrichtung bleibt, so stirbt alle Verbindung oder hat nie gelebt ohne jenen befruchtenden Thau. Je mehr wahrer Gesellschaften ein Staat zählt, desto glückseliger ist er zu preisen, weil da kein Staat im Staate ist, wo Liebe in Liebe wohnt.

Man hat neuerdings das Wesen deutscher Universitäten erkannt und faßt alles darin zusammen, daß Freundschaft die Herzen stärkt und freut, und der allerseits angeregte Geist auf den Punct gebracht wird, dem er sich frei und unabhängig auf sein Leben ergeben soll. Wogegen der Begriff der Academieen in seiner Nichtigkeit hervortritt, weil es ihnen an gemüthlicher Gemeinschaft und Betriebsamkeit mangelt.

Die Natur anderer deutschen Einrichtungen ist erst noch anzuerkennen. Den innern festen Bau der Handwerkszünfte bezeugt ihre Haltsamkeit, seitdem alle Verfolgung über sie ergangen, nachdem man fast alle Zeichen ihrer Lust ihnen abgerissen, mit dem Untergang gedroht und wirklich Hand angelegt hat. Unter diesen Handwerkern hatte sich Frömmigkeit und Tugend erhalten [3]), und von Sinn und Erfindung haben sie aller Welt mehr Beispiel gegeben, als auswärtige, bei denen die beste

3) Auf dem Reinhalten ruht alle Reinheit, leises Anrühren verletzt die Schamhaftigkeit am ersten, man kann den Anstand abblasen, während man ihm noch gar nichts genommen zu haben meint. Das bleibt ein Grund gegen alle Mischung der Katholiken mit den Protestanten, der Christen und Juden und gar wohl der Türken. Es ist Thatsache, seitdem die Zünfte gezwungen worden, uneheliche Kinder aufzunehmen, daß dieser so viel geworden sind, daß viel mehr als sonst übrig bleiben, die zu keinem Handwerk gelangen.

Kraft sich auf Plane zu Gelderwerb, statt auf ein ehrliches Auskommen gewendet. Die Poesie geht aus heiliger Stille des Gemüths auf, aus unter die Menschen, und soll darum in keinen äußeren Banden liegen. Ich will hier nicht den Unsinn der vielen Dichtergesellschaften herbeiziehen und strafen, aber die Meistersänger damit entschuldigen, daß, nachdem schon alle ihre Regel aus den wahren Schranken getreten war, die bloße Förmlichkeit auf die Reinheit ihrer Sitten gewirkt und ein Band gestiftet hat, werther denn ihre Kunst war. Der Meistergesang zeigt sich mithin als ein Mittel mehr, welches auf den Bund der Bürger wohlthätig gewirkt hat. Ihre Kunst trieben sie fern von aller Anmaßung und in Verehrung ihrer Lehrer. Wenig Dichter haben, z. B. die letztere so herzlich dargegeben, als Puschmann, wenn er den Meister im Traum erblickt in einem wunderseltsamen Gartenhäuslein sitzen, weiß von Alter wie eine Taube, er neigt sich bloß, er hört nicht und antwortet auf keine Frage mehr, nur der Sinn des Gesichts ist ihm unvergangen, das braucht er, in dem goldbeschlagenen heiligen Werk bis an sein seliges Ende zu lesen. Dieß alles ist zugleich die reinste Poesie. Man ist leicht damit fertig gewesen, die Geschmacklosigkeit und Trokkenheit der späteren Meistersänger zu tadeln, hat aber dabei die Ehrlichkeit und Selbstverkennung ganz übersehen, womit sie ihre fromme Kunst übten. Die biblische Geschichte kam ihnen in der eckigten Einfassung neu ehrwürdig vor; hätte man nach ihrer Poesie gefragt, so würden sie freudig auf solche Meistergesänge

hingezeigt haben. Diese copirten sie fleißig und zierlich ab, während es ihnen nicht beifiel, das aufzuschreiben, was von wahrem Dichten in jedem stillen und kräftigen Leben vorkommen muß, und das zu einer Zeit, da sich treffliche Bücher in Prosa genug fanden, mitten darunter alte herrliche Lieder fortlebten und neue gesungen wurden. In ein schlechtes dunkeles Bretterhaus weiß dennoch die Poesie, gleich der Sonne, durch einen Riß oder ein Astloch warm und mildthätig herein zu brechen. — Ueberhaupt müßte sich von mehreren Seiten aus die Geschichte des deutschen Handwerkerwesens recht interessant schreiben lassen.

Cassel, am 19. August 1810.

J. G.

Einleitung.

Ich halte es für besonders nothwendig, den Leser in den Gesichtspunct zu bringen, worin ein zwischen Herrn Docen in München und mir über das Verhältniß des Minnesangs zum Meistergesang gepflogener literärischer Streit Anfangs gestanden, und wie er sich nunmehr gewendet hat. Ob ich nämlich gleich den ersten Band des altdeutschen Museums in den Händen aller Freunde altdeutscher Literatur voraussetzen darf, und darin mein Gegner nicht nur seinen ersten Aufsatz gänzlich, sondern auch die meinigen größten Theils und auszugsweise wiederum abdrucken lassen, so muß gerade eine einfache Darstellung der Sache den Lesern jener Zeitschrift selbst zu einem Bedürfniß geworden seyn.

Wenige Zeilen, die ich vor einigen Jahren (1807.) in dem neuen liter. Anz. erscheinen ließ, hatten die Absicht, Quellen und Hülfsmittel zu erwecken, welche für eine gründliche Auseinandersetzung der nachstehenden Meinung erst gebraucht werden mußten. Ich stellte auf, daß man in der Geschichte unserer altdeutschen Poesie falsch verfahre, wenn man die Meistersänger von den früheren Minnedichtern trenne, für welche Trennung man nicht einmal eine bestimmte Zeit anzusetzen wisse, beide seyen identisch, und ihrem Grundwesen nach, das ich in nichts anders, als in die bisher mehr an den Meistersängern verachtete, wie an den Minneliedern bewunderte, in keinen von beiden aber recht verstandene Künstlichkeit legen konnte.

Die von Herrn Docen in demselben Blatt dagegen eingerückte Bestreitung, halte ich, aufrichtig zu gestehen, noch jetzo für eigens unklar geschrieben, und daß ein gewisser abthuender Ton absichtlich streitentzündend gewesen seyn soll (S. 81.)

mag ebenso auf sich beruhen, als ich die nunmehrige Bescheidenheit gewiß noch höher achten würde, wenn sie nicht nach jener Consequenz, da sie auch auf mich ausgestreckt worden ist (S. 76.) [1]), für uns beide etwas Niederschlagendes haben müßte. Er erklärte aber in jener Abhandlung hin und wieder im Wesentlichen: man müsse, als worüber ich ganz hinausgegangen, auf die Verschiedenheit der Gegenstände des Meister- und Minnegesangs Acht geben, eine Form habe am Ende jeder Sang, allein das Lied für seine Gefühle verlange eine ganz andere, wie die ernsthafte Betrachtung; und wenn in den Minneliedern Wohllaut herrsche, so sey in den Meistergesängen strenges Bauwerk wahrzunehmen, daher die Form anlangend, jene sich in harmonischen Weisen darstellen, diese in beschlossenen Strophen. Ich möge einmal für meine Meinung in der ganzen Sammlung der Minnedichter von Veldeck an ein Lied aufweisen, das mit den Meistersängen eines Frauenlob oder Folz formell übereinkomme, und finde sich etwa Aehnlichkeit, so sey sie gewiß zufällig; was später Verabredung, Regel, früherhin nur eine Zierde der Kunst. Alles das lasse sich an dem Versmaß eines erzählenden berühmten Gedichts, des Tyturel, ins Klare bringen, ob dieß gleich kein Meistersängerton, so liege doch der Keim dazu in ihm vorgebildet [2]), es sey ein episch-lyrischer. Was die Namen betreffe, Minnesänger solle man abschaffen, da diese Dichter mannichmal auch andere Sachen besungen, dafür aber die älteren Meister Meistersinger und die späteren, wie üblich, Meistersänger nennen.

[1]) Es ist bei dieser Stelle vermuthlich auf zwei Aufsätze der Herren von Hagen und Büsching abgesehen, worin diese ihre Meinung über den streitigen Punct niedergelegt. Sie stehen im erwähnten lit. Anz. 1808. gedruckt.

[2]) Die Unschicklichkeit in diesem gerade etwas anomalen Ton eine Weissagung des späteren M. G. zu erblicken, hat Docen hernach selber erkannt. Davon unten mehr.

Auf die Handwerker seyen auch nach dem 14. J. H. einige Formen übergegangen, doch beide ganz verschieden.

In diesem offenbar einem früheren Papier (das wörtlich ausgezogen wird) zu Gefallen geschriebenen Aufsatz, war mir das Schwanken zwischen dem Erkennen der alten bisher ignorirten Meister, und doch wieder das Verwerfen und Umgehen alles dessen, was sie mit den spätern gemein machen sollte, fast unerklärlich, mitunter unverständlich. Diese Ungewißheit suchte ich nun vornehmlich durch eine Reihe innerer und historischer Beweise zu vernichten; auf Namen machen kam es nicht an, die vorgeschlagenen, im Dialect verschiedenen, in der Sache gänzlich nichts sagenden waren ohnedas dem menschlichen Gedächtniß höchst verwirrlich, und Herr Docen wird ihnen ohne Mühe entsagen [3]). Allein desto angelegentlicher bestand ich darauf, daß es hier gerade nicht auf die Gegenstände des Gesanges ankomme, überhaupt und zwar nothwendig alle erwachende Kunstpoesie an Tönen und Farben hänge, und eben dieser vernachlässigte Punct in der Geschichte unserer Poesie zu bearbeiten sey. Daß aber in den früheren, wie den späten Dichtern ein nicht bloß ähnliches, sondern gleiches Princip der Förmlichkeit regiere, bewies ich durch Beispiele [4]) und da überdieß noch andere, ältere und neuere Zeugnisse, die ich zusammen stellte, hinzukamen, so glaubte ich meine Ansicht um so mehr gerechtfertigt, als ohne Schaden des Ganzen allen-

[3]) Ich schlage sonst gleich vor, den Gesang in Liet und Lied zu unterscheiden, unter erstem das epische, unter letztem das lyrische zu verstehen. — Uebrigens schreibt Wagenseil u. a. beständig unser Wort mit einem i, und nicht ä.

[4]) Den Marner und Bremberger, beide stehen in der manesischen Sammlung, ich konnte aber viel wissen, ob sie Docen für Minne- oder Meistersinger gelten haben will. Es hat sich gezeigt, daß er wohl den ersten für einen solchen nimmt, nicht aber den Reinman von Brennenberg.

falls einige specielle Beweise wegfallen konnten. Daß Meistergesang an sich unlyrisch seyn sollte, verwarf ich mit demselben Grunde, wodurch ich ein gleiches Schicksal von dem Sonett abhielt, das sich in unsern Streit ganz unschuldig, wiewohl gar nicht zum Vortheil des Gegners, zu verlaufen schien.

In der gleich damals angekündigten, jedoch erst vor kurzem (im altdeutschen Museum Heft 1 u. 2.) erschienenen neuen Erwiederung Docens ist nicht sowohl die unternommene genaue Prüfung, die manchmal scharfsinnige Umwendung einiger literarischen Beweisstellen zu berücksichtigen, Hauptsache ist die von dem Gegner ergriffene, eigene Meinung. Jene Stellen waren noch sehr unvollständig, ungenau und in Eile, aus Eifer einen nicht ganz gerechten Angriff abzuwehren, niedergeschrieben worden, und mußten mancherlei Einwendungen bloßgegeben seyn; ich hatte das Gefühl, daß es mir eben noch um mehr Hülfe und Aufklärung zu thun sey, schon durch die erste Veranlassung gezeigt. Gesetzt nun, es wäre Docen gelungen, alle diese Gründe zu widerlegen, so nöthigten sie ihn doch mit seiner eigenen Ansicht der Sachen herauszutreten, und was hat er als eine solche gegeben? Folgendes: unter den Dichtern, die man seither pflegt Minnesänger zu nennen, gibt es auch unstreitig Meistersinger, die übrigen sind aber bei weitem keine gewesen. Nun muß man gleich fortfragen, weil doch nichts an den Namen liegt, besonders wo sie nicht recht bewiesen werden: worin unterscheiden sich dann diese beiderlei Dichter von einander, welche zu einerlei Zeit lebten und deren Gedichte sich auf ein Haar gleichen? Gerade über diesen Hauptpunct wird nirgends bestimmt gesprochen, und alles was ich mühsam aus der ganzen Abhandlung zu gewinnen suche, ist: Diese älteren Meistersinger waren arme, an Fürstenhöfen umfahrende Ritter oder Bürgerliche, die sich gewisse Regeln machten und für Lohn sangen. — Die eigentlichen

Minnesänger sind die Könige, Herzoge, Fürsten, Grafen und reiche Edelleute [5]), welche Poesie übten aus freier Lust und Ueppigkeit, nichts damit erwerben wollten, dabei sich schöne Neigung aber keine Regel zeigt. Daß sie nicht wandern, sondern an ihren Höfen sitzen bleiben, versteht sich hiernach natürlich auch.

Nun möchte ich vor allem wissen, ob Docen in den Minneliedern selbst, sey es an ihrer Form oder dem Inhalt, Anlaß zu diesem sehr auffallenden, dem Anschein nach ganz unnöthigen, Unterschied entdeckt, oder ob ihn vielmehr die aus äußern Zeugnissen wenigstens hervorgehende, also von ihm nicht abgeleugnete, Existenz [6]) der alten Meister gezwungen habe, sich in eine solche Paradoxie und damit wenigstens seine vornehmen Minnesinger vor dem unangenehmen Meisterwesen zu retten? Letzteres muß durchgehends scheinen, denn wäre eine Verschiedenheit in der Sache selbst zu sehen, so könnte er eine genaue Liste aller Meistersinger geben, und hätte sie in seinem bei der Gelegenheit ausgearbeiteten Dichterverzeichnisse gegeben.

5) Auch von der Hagen definirt den Minnesang: eine freie adeliche Kunst. Nur eine Thatsache dagegen: zweifelt er wohl an der Armuth und der Noth, etwas zu verdienen, die der Minnesänger Geltar so deutlich ausspricht?

6) Diese will schon in seiner ersten Aeußerung Docen nicht geleugnet haben, allein dagegen halte man, was er noch jetzo in der zweiten sagt, sie wären recht besehen keine eigentliche Meistersänger u. s. w. Ohnedem wäre es mir unmöglich gewesen, den Ausweg, den er später genommen, oder doch erst ausgesprochen, früher zu ahnen, und das Verwerfen meiner Ansicht war so bestimmt und die billigende Erwähnung der alten Meister so zweifelhaft. Ich ziehe hierher auch die sonderbare, aber deutliche Neigung, unter meinen Beweismitteln selbst die zu entkräften, welche doch auch die Existenz seiner eigenen alten Meister hätten beweisen müssen. — Bei der Unsicherheit seiner Meinung über den älteren Meistergesang hätte er um so weniger eine Bemerkung über dessen Bestimmung zurück behalten sollen. (S. 448. 449.)

So aber erfahren wir darüber nichts sicheres, und alle die für Meister zugestandenen sind lauter solche, die sich nach jenen äußeren Umständen dazu eignen. Ohne letztere hätte Docen an Hadloub nimmermehr etwas Meistersängerisches entdeckt, und ich war mit Recht erstaunt, den Veldeck, dessen Lieder mir erst als ein wahres Gegenmuster aller Meistersänger aufgegeben wurden, nunmehr unter ihnen selbst zu finden.

Es mag seyn, daß sich Docen diese nicht zu verbergende Behauptung nicht recht eingestanden hat, er scheint sogar einige mal sein System auf die Gedichte überzutragen, einen Meistersinger anzunehmen, welcher außerdem auch noch Minnelieder gemacht habe, und dann in so fern kein Meistersänger sey [7]). Aber das bessert nichts, denn nun weise er diese gewissen Meisterlieder her, ob sie von den Minneliedern des nämlichen Dichters so verschieden aussehen [8]), und ist nicht eines so unrecht wie das andere, anzunehmen, entweder: es haben Zeitgenossen gelebt und einerlei Lieder gesungen, die einen sind davon Meistersänger gewesen, die andern nicht? oder: ein und derselbe Dichter hat außer den Meisterliedern auch noch Minnelieder gemacht, da doch beiderlei dieselbe Förmlichkeit in sich tragen und in den Handschriften mitten unter einander stehen?

Darin mißversteht mich Docen am meisten, daß er thut, als ob ich das Wesen des Meistergesangs in einige Zufälligkeiten setze, darum weil ich diese mit zu Beweisen brauche.

7) S. 453 hat er das wieder nicht angenommen, hier heißt es bestimmt, die sieben Wartburger Dichter seyen keine Minnesänger. S. 454 scheinen sie wieder: „nicht bloß Minnesinger."

8) Es ist damit ganz anders, als wenn der Meistersänger Sachs auch andere Gedichte schreibt, die keiner für Meistersänge hält, und ich auch nicht, oder wenn die alten Meister in unverschlungenen Reimen lange Romane.

Dergleichen können sich früher finden und später nicht, oder umgekehrt, unstreitig müssen wir aber auszumachen suchen, welche zu beiden Zeiten gegolten haben, damit wir auch in Besonderem das Allgemeine bestätigt sehen. Andererseits liegt die offenbarste Unhaltbarkeit seiner Meinung darin, daß er zwar den Begriff seines Meistergesangs in solche Zufälligkeiten setzt, statt ihre Wandelbarkeit zu erkennen, dennoch aber nicht bestimmt damit heraustritt.

Wie man sieht, so scheint sich beinahe aller Zweifel vom Verhältniß der alten Dichter zu den späteren Meistersängern weg zu entfernen. Docen gibt die Existenz früherer Meistersänger zu und verredet nicht allen Zusammenhang mit denen der folgenden Zeit. Ich hätte also nur seinen zwischen den alten Meistern und andern Minnedichtern gelassenen Unterschied zu widerlegen, und mein ganzer Satz wäre von ihm unangefochten. Die allmälige Veränderung, worin dann eine offenbare Verschlechterung, bliebe bloß noch historisch aufzuhellen.

Freilich, so hätte meiner Meinung nur eine einzige consequente entgegengestellt werden können, wenn sie auszuführen gewesen wäre, die nämlich, welche eigenthümliche Kennzeichen späteres Meistergesanges zum allgemeinen, nothwendigen Charakter annehmend, alle Dichter, die nun jene nicht an sich trügen, für Nichtmeistersänger erklärte [9]). Hierin ist neben der scheinbaren Consequenz aber eine große Uncritik zu finden; wenn eine Untersuchung kein allmäliges Bilden (oder Verbilden) zuläßt und gleich ein feststehendes will, so mangelt ihr ein Hauptstück historischer Forschung, Empfänglichkeit für alles

[9]) Büsching hat in der That so etwas unternommen, indem er den Ursprung des Meistergesangs von der Zeit der wirklichen Tabulaturen an abhängig macht. (N. lit. A. 1808. Col. 406.) Zum Unglück müßte dann etwa die Auffindung einer früheren Tabulatur das ganze System umwerfen! Davon abgesehen, daß, so viel ich weiß, alle Tabulaturen local gewesen sind.

Lebendige und Bewegliche. Docen hingegen hat die frühen literarischen Spuren des Meistergesangs nicht verkennen können, und scheint mir damit sein Spiel verloren zu geben, das Wahre, Einfache einzusehen, hindert ihn eine vorgefaßte Meinung von der Harmonie und Leichtigkeit des Minnegesanges, die ich nicht leugne, sondern historisch nachweise. Er mag sie aber auf keine Weise mit dem Meistersang vereinbaren, selbst wenn man ihn, wie doch nothwendig, im Entstehen in der freiesten Art, annimmt.

Vielleicht waltet ein Mißverständniß ob, das ihn jenen Unterschied zwischen den reichen Dichtern, die ihrer Poesie stolz sind, und den armen, die damit dienen wollen, machen läßt. Vermuthlich denke ich mir die Erscheinung einer dienenden und wandernden Dichtkunst ganz anders. Meiner Meinung zufolge hat aller Kern, alle Kraft des Minnesangs in den dienenden Dichtern gelegen, und erst an ihrem Feuer haben sich die Reichen und Hohen entzündet und begeistert, die Lieder aber, welche sie jenen nachgesungen, reichen an Zahl und Wichtigkeit nicht an die der ärmeren Dichter [9 b]). Aus diesem einen Grundstock ist die Minnepoesie in die ganze Zeit ergangen, die Fürsten, der hohe Adel mit dem Schutz und Lohn nicht zufrieden, den sie der lieblichen Kunst gewährten, wollten sich selber darin zeigen; was Docen so sehr verwirrt, stellt sich höchst einfach dar. Sie mochten nun bestimmte Lehre genossen oder sich an der bloßen Sitte gebildet haben, so war doch all ihre Kunst in dem Bilde des Meisters empfangen und geboren, und es ist nicht abzusehen, warum man zu Gefallen ihrer Lieder eine eigene, verschiedene Classe machen will. Sind sie nämlich in sich frei und herrlich, so sind es auch die andern nicht minder, denn wie vermochte der Einklang einer Grundweise, die

[9 b]) Das stärkste Beispiel hiergegen scheint einer der trefflichsten Minnesänger, Ulrich von Lichtenstein abzugeben.

sich in hunderterlei Verschiedenheit entwickeln konnte, der Frische dieser Poesie selbst etwas zu benehmen?

Das alles würde sich noch klärer ergeben, hätte die Ungunst der Zeit nicht die meisten Minnelieder der alten großen Meister verloren. Wie wenige haben sich des reichen Wolframs erhalten und von Gottfried nur ein Paar kostbare, ja von Ofterdingen gar nichts, über dessen Person überhaupt ein sonderbares Dunkel waltet! Besäßen wir nur von Veldeck so viel als von Walter! Andererseits fällt es auf, daß mancher sangliebende Fürst, wie Landgr. Herrmann, keine eigene Lieder hinterlassen hat.

Docen sucht sich so zu helfen, daß nach ihm die Minnesänger zwar einigen Unterricht erhielten, — das wäre nicht einmal nöthig anzunehmen — doch aber deßhalb in keiner engsten Verbindung gestanden hätten.

Dieß letzte zu behaupten, wäre auch gewiß sehr unhistorisch [10]), und um nur eines zu sagen, der Würdigkeit der höheren Stände unangemessen; weniger die äußerliche Zuthat, sondern die Bedingung des inneren Auftreibens blühender Poesie soll ja hier erklärt werden. In so fern ist es uns gleichviel, ob sie selbst damals für Meister geachtet worden [11]), denn es

[10]) Daß ich wenigstens das nie gewollt, sehe man aus meinem ersten Aufsatz, wo ich sagte: „vielleicht alle Minnesinger sind eigentliche Meistersinger," einen solchen Einwand ahnend. Die Sache ist aber deutlicher, wenn das unterstrichene Wort wegbleibt.

[11]) Zum wenigsten ist es ganz erklärlich, wenn sie nicht eben Meister genannt werden, welches Docen S. 446. gegen mich beibringt. In dem Glanz ihres Standes erblaßte schon wieder der Ehrenname des Dichters. Im 17. und 18. Jahrhundert war z. B. das Drechslen eine Lieblingsbeschäftigung mancher deutschen Fürsten, keiner wird aber Drechslermeister geheißen haben, obgleich sie wirkliche Drechslerarbeit lieferten. Die auf den spätern Meisterschulen von den bloßen Singern oder Schul-

genügt, daß ihre Poesie dieselbe Farbe trägt, und für uns historisch betrachtet muß sie wahrer Meistersang seyn. Sie selbst mögen eifriger an ihre Frauen als an ihre Singkunst gedacht, und sich mehr vor den Merkern ihrer Liebe als ihrer Gesänge gehütet haben.

Gegen diese Vorstellung und für die Existenz einer besonderen vom Meistersang verschiedenen Fürstenpoesie, welche dann als Quelle des Minnesangs zu betrachten wäre, ließe sich sagen: unter den ältesten Meistersängern, d. h. folglich unter denen, die Docen aus äußerlichem Grund für solche hält, kommen bloß arme, adeliche oder bürgerliche Dichter vor, nie aber Könige, Fürsten und reicher Adel, von denen wir bloß Minnelieder haben und deren Reihe die maneßische Sammlung eröffnet.

Nichts ist gefährlicher, als solche negative Beweise beizubringen, denen leicht eine Menge ähnlicher und stärkerer entgegen gestellt werden kann.

Ich räume ein, daß sich von den letztgenannten Dichtern fast nur Liebeslieder finden, aber die Ursache ist, weil sie sich nur gelegentlich und gleichsam spielend dem Gesang ergeben haben, darum hören ihre Lieder gar nicht auf meistersängerisch zu seyn. Die Unbedeutendheit dieser Dichter im Verhältniß zu den andern, auch minnesingenden Meistern, mag am besten aus Gottfrieds Stelle im Tristan dargethan werden, wo er von den Nachtigallen sprechend keinen einzigen König oder Herzog u. s. w. nennt, sondern bloß den Walter und den in Dunkelheit getretenen Hagenau, (nur, daß er nicht aus höherem Stande, möchte kaum zu bezweifeln seyn); also mußten damals schon die Minnelieder der Vornehmen ganz richtig als Nebensprossen und Zweige erscheinen; ich frage mit allem Fug: ob ein solcher Ruhm des Minnesanges hätte verschwiegen blei-

freunden gemachte Meistergesänge sind eben so gewiß wirkliche, obschon ihre Dichter im damaligen Sinn keine Meister waren.

ben können? Alle Stimmen würden sich des kaiserlichen Ursprungs erfreut und die Sage ihn fortgepflanzt haben!

Das Schweigen der späteren Meister wäre also schon in den früheren gerechtfertigt, es bestätigt nur, daß jene Reichen sich nie zu großen, wichtigen Werken gewendet; die maneßische Sammlung beinahe allein ist es, welche in ihrem Glanze strahlt und sich dessen wohl bewußt geworden zu seyn scheint; augenscheinlich ist sie nicht nach dem Alter der Dichter angeordnet, sondern nach ihrem äußeren Rang [12]).

Was noch mehr, andererseits erblicken wir, nach dem Extract aus der späten Straßburger Tabulatur in einem gewiß nicht nach den uns bekannten Minneliedersammlungen gemachten, alles unter einander werfenden Verzeichniß der alten Meister mehrere aus den höheren Ständen, indem ich der adelichen geschweige, einen Graf von Bernburg, von Helderung, Herzog Otto von Oestreich, Leopold und Wenzel von Böhmen. Man darf daher nicht behaupten, den späteren Meistersingern sey die Existenz ihrer fürstlichen Vorfahren gänzlich unbekannt geblieben, allein sie haben nicht darin die Ehre ihrer Kunst gesetzt, weil der Ursprung der Kunst nicht in jenen gelegen. Und dieses kann auch wohl dienen, die Paradoxie eines Freundes zu widerlegen, daß vielleicht kein Fürst die ihm zugeschriebenen Lieder selbst gemacht, sondern sie auf seinen Namen von berühmten Dichtern habe verfassen lassen. Dem widerspräche auch so manches, was aus dem Leben der Provenzal- und französischen Dichter bekannt geworden; einem Richard Löwen-

[12]) Es mögen noch viel Minnelieder außer ihr existirt haben, und eine genaue Bestimmung des Verhältnisses der vaticanischen H. S. zu ihr, welche wir von Glöckle hoffen, hat schon darum ihr großes Interesse. Später hat man offenbar für die H. S. der älteren Meisterlieder wenig gesorgt, sonst müßten ihrer mehr erhalten worden seyn. In Püterichs ganzer Bibliothek keine einzige!

herz, Wilhelm von Poitou, einem König von Navarra läßt sich das Eigenthum der Lieder nicht absprechen. In ganz Europa ergriff damals das Dichten die Fürsten, wie später im 15. und 16. Jahrh. die Gelehrsamkeit, oder wie sie vorher von den Spielleuten Gesang und Harfe erlernten.

Eine Stelle Meister Alexanders kommt mir gerade in Gedanken, welche ich noch erwähne, damit sie keiner gegen mich gebrauchen will. Er klagt darin den Verfall der Sängerkunst, die ehedem von Herren und Königen wäre getrieben worden. Gleich schon der Umstand, daß hier ein unbestrittener Meistersänger spricht, ist dem Schluß entgegen, den man aus der Stelle ziehen könnte, sie würde dann bloß beweisen, daß die ältesten und berühmtesten Meister aus hohem Stande gewesen, was ich gewissermaßen leugne. Auch ließe sich etwa alles von dem Schutz auslegen, der ehemals dem Meistergesang zu Theil geworden, da er noch an den Höfen beliebt gewesen, was niemand leugnen wird. Man braucht indessen nur die folgende Strophe Alexanders zu lesen, um zu merken, daß er dießmal weit über die deutsche Zeit hinaus an das Beispiel 13) des singenden David und der tanzenden Herodias gedacht.

Hiermit hoffe ich gezeigt zu haben, daß ein Unterschied zwischen den alten Meistern und gleichzeitigen Minnedichtern unhistorisch sey, ja widersinnig, und noch vielmehr einer zwischen gleichzeitigen Meister- und Minneliedern, nach welchem sich zweierlei Gesang in einer und derselben Person und in denselben Weisen darthun soll.

Gibt man mir dieses zu, so habe ich streng genommen meinen Gegner widerlegt. Da er indessen von der Existenz der alten Meister manchmal zweideutig redet und den innigen Zusammenhang mit den spätern nicht gern eingestehet, so lasse ich nun meine ganze Vorstellung folgen. Die seinige wird da-

13) Dieses figurirt auch noch terminologisch in den Meisterschulen. Vergl. auch Morolf u. Sal. v. 1320 u. 2508.

bei unfehlbar von allen Seiten erörtert und dadurch daß ich die Gründe für den alten Meistergesang auch bei seinen vorbehaltenen Minnedichtern eben so gut, als bei seinen Meistersingern entdecke, im Einzelnen bestritten werden. Denn darin liegt der von Docen begehrte Beweis, der Unzertrennlichkeit der Minnelieder und alten Meistergesänge, daß in beiden die nämliche innere Gestalt und an den Verfassern beider die nämliche Sitte dargethan werde.

Zweierlei wünsche ich, möge überall deutlich bleiben, wie um diese zwei Puncte dreht sich meine ganze Meinung, in ihrer Einigung und Durchgreifung liegt mir die ganze Historie des Meistergesangs. Einmal, daß das Lebendige und Gute als das Ursprüngliche aufgewiesen und erkannt werde, selbst noch aus der spätesten Entartung; zweitens daß diese, oder das Tödtende als nicht ursprünglich entwickelt, jedoch keimend erscheine. Keines kann in Trennung des Alten vom Neuen vollbracht werden. Ich halte es für den Hauptmangel meiner früheren Aufsätze, daß in ihnen das förmliche Princip des Meistergesangs, obgleich durch Beispiele bewiesen, nicht klar ausgesprochen worden ist, es fehlte mir dazumal an Zeit zu der mühsamen Untersuchung, ohne welche zwar Voraussetzung aber keine Darlegung des Rechten möglich war und deren Resultat ich gegenwärtig der Prüfung des Publicums unterwerfe.

Den wahren Sinn meiner Ansicht kurz und eigenst auszudrücken, bietet mir der philosophische Sprachgebrauch ein Mittel dar, wenn er dem Leser überall gangbar oder gegenwärtig vorauszusetzen wäre: die Identität des Minne- und Meistergesangs will ich ausführen, ihre Einerleiheit leugnen. Daß ich früherhin, dieser Terminologie uneingedenk, den letzten Ausdruck einigemal fehlerhaft gebraucht habe, darf mir natürlich keinen Schaden thun, überhaupt aber, wen die Worte nichts angehen, der halte sich an die Sache.

Uebersicht der Meisterkunst von Anfang bis zu Ende.

Ueber den Ursprung des Meistersangs etwas Bestimmtes oder nur Wahrscheinliches zu setzen, ist auf den ersten Anblick unthunlich. Vor allem nach der bisherigen Ansicht, wie sollte sich eine so scharfe und engförmliche Gesellschaft, als man doch in dem 15ten und 16ten Jahrhundert erkennt, niedergesetzt und gestiftet haben, ohne daß es dabei zu schriftlichen Urkunden gekommen wäre? Dieß anzunehmen, scheint um so nöthiger, da man weiß, daß späterhin in den Schulen der Meistersänger gewisse geschriebene Ordnungen und Gesetze vorhanden waren; warum sollten sich also diese nicht von einer früheren herleiten?

Allein gerade alle solche Urkunden, oder gar die einer Stiftung mangeln gänzlich. Die älteste bekannte Tabulatur [14]), die Straßburger, kann höchstens nur eine für die dortige Zunft neu aufgesetzte und veränderte seyn, sie ist voll historischer Verirrung über gar viel ältere Meister. (Man sehe den Auszug bei Schilter v. Bardus.) Die Straßburger Zunft mag immerhin erst 1493, (nach dem vermuthlich von C. Spangenberg aufgesetzten Brief des Raths von 1598) aufgekommen seyn, unerachtet manches mit Grund dagegen zu sagen wäre; so ist doch die Meistersängerei des vierzehnten Jahrhunderts zu unleugbar, als daß wir ihn erst so spät dürften beginnen lassen. Und keine einzige Chronik, kein Document des vierzehnten oder funfzehnten Jahrhunderts thut Meldung einer solchen

[14]) Dieses Wort ist schon früher, als es in Meisterschulen gebraucht wurde, für die Musik üblich gewesen, und es wohl noch.

Stiftung, da doch sonst der Bürgerstand für das Gedächtniß anderer Dinge, die ihn betrafen, nicht unbesorgt war. Wer wollte an eine spätere Stiftung des Meistergesangs glauben?

Gleichen Grund, nur daß dessen Gewicht immer bedeutender wird, je mehr äußerliche Widersprüche ihm entgegen stehn, hat Docen gegen sich, der genau genommen gar zu gern zweierlei, wo möglich unterschiedene Arten Meistersänger annehmen möchte. Die ältesten Meister, ein Eschenbach, Ofterdingen, ja der restituirte Veldeck, sollen immer noch keine rechte Meistersänger seyn, ihr eigentliches Wesen, (worüber er uns freilich in Unsicherheit schweben läßt, allenfalls das schulmäßige isolirte,) soll erst mit Frauenlobs Zeit [15]) angegangen haben. Gut, so weise er eine Art Urkunde vor, oder zeige, daß dergleichen erst seitdem existirt! Aber weder Frauenlob, noch irgend einer seiner Zeit- und Kunstgenossen reden von ihrer gestifteten Schule [16]), von ihren neuen Einrichtungen. Sie stellen sich vielmehr immer als Nachfolger älterer Meister dar, und wenn sie sich deren einigemal in der Kunst überheben, so klagen sie desto mehr über den Verfall der letztern, über die zunehmende Gleichgültigkeit der Fürsten und reichen Herren, wie dessen jede Seite der Jenaischen H. S. Zeugniß ablegt.

Allen solchen Einwürfen, die sich im Verfolg noch deutlicher ergeben sollen, ist meine Ansicht nicht bloßgestellt, darum weil sie eine allmählige aber unzertrennliche Entwickelung des ganzen Wesens in einer vollständigen Erscheinung annimmt.

15) S. z. B. S. 115. Seite 473. scheint der Punct des eigentlichen Meistergesangs erst auf dem Jahr 1500 zu schweben! Anno 1600 war er gewiß noch eigentlicher.

16) Vielleicht soll ein Beweis in spätern Behauptungen, (wie in dem Memminger Bericht vorkommend) liegen, wonach die ersten Schulen zu Mainz, Frauenlobs Ort, gehalten worden. Meinethalben auch, die bestimmte Schulfeierlichkeit gehört nicht zum Wesen des Meistergesangs.

Schon lange vordem, ehe das in Deutschland zu gelten anfing, was in meiner ganzen Abhandlung unter dem Meistergesang verstanden wird, waren Gesänge und Sänger. Was die Gesänge angeht, so zeigte sich in ihnen ein höchst einfaches und einförmiges Gebäude; wir haben wenig Gründe zu bezweifeln, daß die Weisen von vier langen Zeilen das alte und recht volksmäßige Maas gewesen, aber wir dürfen dieß nicht auf die epischen Lieder beschränken. Auch alte Minnelieder, und gewiß im zwölften Jahrhundert, haben sich darin bewegt, gerade wie deren noch einige in der maneßischen Sammlung stehen, obwohl diese zum größten Theil neuer gedichtet sind [17]).

Sodann aber ist wieder kein Bedenken, daß die Dichter und Sänger einen eigenen Stand gebildet, der unter dem Volk und an den Höfen herum gezogen und auf irgend eine Weise zusammen gehalten hat.

Aus diesem Bestehenden und Alten ging nun ein Neues hervor, wohin schon auf eine nicht zu übersehende Art der

[17]) Wie will man anders die Fragmente des alten Titurels erklären, der noch vor Veldeck fällt? Hier ist nämlich bei der Aehnlichkeit einzelner Wendungen ein großer Abstand vom Stil der Nibelungen, aber auch noch gar wenig von der ausschweifenden spätern Manier. Die Form ganz einfach und ohne Meistersängerisches. — Will man mir aber einwerfen, warum ich denn die adliche Minnepoesie nicht als eine Fortsetzung solcher alten Lieder, unabhängig vom Meisterwesen, gelten lasse? so ist die Antwort: eben weil die adlichen Dichter sich höchst wahrscheinlich und einige erweislich nach den armen gebildet, und weil ihre Lieder das entscheidend meistersängerische an sich tragen. Denn gewöhnlich haben wir von ihnen auch recht künstliche Gesänge, den Kürenberger etwa könnte man für einen älteren Dichter halten, der noch nichts von unserm Meistersang gewußt. Unrecht thut man mir übrigens mit jener Frage, zu glauben, daß ich die spätere Minnepoesie von jener alten trennen wolle.

Name selber weist (mehr davon unten) und wie es fast überall geschieht. Was erst allgemein gewesen, trat in ein charakteristisches über und nahm mit der vorher nicht dagewesenen Schärfe eine eigentliche Differenz an. Die Anwendung ist leicht zu machen: der innere Grundbau der Lieder wurde hervorgehoben, und ihnen zugleich eine Fülle der Entfaltung gelassen, weßhalb man dann die alten Meisterlieder einmal fester und strenger, dann auch freier und gewandter als den Volksgesang erkennen muß. Andrerseits blieb die persönliche Sitte bestehen, die Meistersinger lebten an den Höfen, und wandten ihre Kunst auf den Lohn der Fürsten, nur ist hier wieder entscheidend, daß sich die Dichter eben ihres Kunstmäßigen, Eigenthümlichen bewußt werden und sich darum auf einer höhern Stufe glauben mußten, um so mehr als vermuthlich schon damals die Lebensart der Volkssinger in der öffentlichen Achtung gesunken war [18]).

Beides nun, das Verfeinern der Form und die Wiedererhebung des Standes wurde befördert und veranlaßt durch einen überwiegenden, aber längst zeitigen Hang zu dem subjectiven, lyrischen Princip. Die Zeit stand mitten in zwischen der rastlosen Heldenthätigkeit und dem ernsten Niedersetzen und Arbeiten des Geistes; es war eine sehnende seelige Bewegung des Gemüths, das sich über sich selbst zu besinnen anfing und

18) Wenn Docen aus irgend einem bloßen Minnesänger eine der nachstehenden ähnliche Stelle beibrächte, so würde er damit um so weniger gegen mich beweisen, als diese selbst von einem unbestrittenen Meister herrührt. Conrad von Wirzburg singt 2. 207 a: „Edelsang sey eine innerliche Kunst, die nicht gelehrt werden könne, sondern von selber kommen müsse.„ Denselben Gedanken mit andern Worten im troj. Krieg: Der Meister, dem die Kunstregel nicht verborgen gewesen seyn kann, erkennt die höhere Nothwendigkeit innerliches Berufs. In ähnlichem Sinn sagt auch der von Morungen 1. 53, daß er durch Sang zur Welt geboren worden.

an seiner Zierde und Pracht ein reines Wohlgefallen trug. Bei dieser natürlichen Stimmung für eine feine und glänzende Dichtkunst braucht die plötzlich aufstehende Vielheit der Minnelieder gar keine Erklärung und zu einer Zeit, wo geistliche und weltliche Orden gelten und aufkommen, ist es an sich zu erwarten, daß man die Poesie gerade so und nicht anders als so vieles im ganzen Leben genommen.

Diese drei Momente setzen wir die Entstehung des Meistergesanges und es ist schwer zu bestimmen, wie das letztere allgemeine auf die beiden ersteren eingewirkt und auch durch sie verstärkt worden, oder wie sie beide in einander gegriffen haben. Die Epoche aber fällt in keine andere als Veldecks Lebenszeit, und hierüber ist Gottfrieds berühmte Stelle ganz und gar entscheidend. Indem er sich ausdrücklich auf das Zeugniß anderer Meister bezieht, versichert er bestimmt: „daß Veldeck das erste Reis in deutscher Zunge geimpft, von dem nachher alle Blumen gekommen.„ Die älteren Gedichte, die erzählenden langen und die kleineren konnten dem Gottfried gewiß nicht unbekannt geblieben seyn, allein er dachte nicht an sie, als die ganz außer dem Kreise der neu geschaffenen blühenden Kunst lagen. Frühere Meistersänger haben also vor Veldeck nicht gelebt, damals stand der neue Gesang auf und gleich in bedeutender Menge da, indem ihm seine Lieblichkeit eine allgemeine Theilnahme und Nachahmung erweckten.

An eine Stiftungsurkunde des Meistergesangs ist kein Gedanke, (denn bloß ihr Andenken würde der Nachzeit fester angehangen haben) gleich Anfangs die Regel auszusprechen kam niemanden bei, was sich selbst gültig machte, blieb und galt fort. Aber Regel und Meister gab es mit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts schon genug und dafür haben wir glücklicherweise mittelbare Documente übrig. Die Verherrlichung der Gegenwart schien viel reitzender, als der todten Hel-

den Thaten und Ruhm, die Poesie wurde lebendiger und ins Leben eingreifender, so wie das Verdienst der Person des Dichters eigenthümlicher, ehrenvoller war. In Städten, auf dem Lande mag der Minnegesang wenig Eingang gefunden haben, die ließen sich das Alte nicht so nehmen und wiederum verschmähten es die meisten Hofdichter, sich durch Ergötzung des ungebildeten Volks gleichsam zu erniedrigen. Diesem mußten die Liebesklagen zu fein und gestaltlos vorkommen, wie hätte es für allegorische Deutung, Gelehrsamkeit und Tiefe Sinn gehabt? — Das war unstreitig der Ursprung und die höchste Blüthe der Meisterkunst, als sie an den Höfen herrschte und von ihren Gönnern belohnt und mitgetrieben fröhlich ausbreitete [19]).

Die zweite Epoche ist schon viel früher vorbereitet, erst im vierzehnten Jahrhundert besonders hervorgegangen. Wo die Kunst im Leben schwer gemacht wird, zieht sie sich in sich selbst zurück, sobald sie noch Kraft hat zu dauern; gerade auf den Meistersang mußte die Wirkung nachtheilig und einseitig seyn. Die Fürsten ermüden der Minnelieder nach und nach, das Volk kann sie nicht brauchen. Die Meister klagen über den Verfall des höfischen Sangs, die Loblieder auf die Fürsten und Herren gerathen immer häufiger, schmeichelnder und ge-

[19]) Daher der sehr übliche Ausdruck: „hofelicher Sang.„ Truchseß (bei Adelung 1. 100.) von Walter, womit dieser selbst zu vergl. Maneße 1. 112 und 131. Tanhuser 2. 69. Marner 2. 179. Suonenburg 2. 213. conf. Titurel 1609. Gottfried Tr. 1843 will nicht von Siechheit und Arzenei sprechen, er vermeide alle Rede, die nicht „des Hovis si.„ Rumelant nennt ausdrücklich als Zweck der Kunst: „die Herren froh zu machen„ (CCCXXXI.) und Misner sich selbst einen Fürstendiener, der auf Gnade singe. (DXC.) Das Wort: höflich, nahm in der Folge die viel allgemeinere, und eben aus ihm entsprungene Bedeutung von hübsch (hobisch, hiubisch), und so können auch späte Meister noch „sunst ander höffliche Gedicht„ anpreisen. (Arnims Codex, Num. 70.)

zierter, je schlechter sie bezahlt werden, und sie unterlassen dabei nie zu sagen, daß ihr Lob ein wahres sey und sie das der Schlechten verabscheuen. Sie mögen aus allen freien Künsten schöpfen, um neue reizende Gleichnisse zu erfinden, ihr Ansehen kann nun nicht mehr erhalten werden. Der Meister kehret sich ganz seinem Gemüth zu, die Lust, große Romane zu reimen, verliert sich, aber die Lust, den Weltlauf zu ergründen, die göttlichen und menschlichen Dinge zu betrachten wird immer reger [20]), ohne Zweifel waren die meisten Dichter mit der Frucht ihrer Arbeit höchst vergnügt. Dabei versteht sich von selbst, daß sie die Form der Worte aufs höchste trieben und durch deren geheimnißvolle Stellung das Geheimnißreiche (nicht ohne Grund) zu ehren strebten, eben so glaublich ist es, daß sie ihre äußerliche Verbindung unter einander weit entfernt fahren zu lassen, in manchen Ceremonien zu befestigen suchten. Man darf die im vierzehnten Jahrhundert erschienenen Meisterlieder nicht sogleich schlecht heißen, noch weniger ihre Verfasser heruntersetzen. Unter diesen lebten ächt poetische Gemüther, Frauenlobs Werke sind überreich, wunderbar und von einer Verworrenheit, aus der sie sich gleichsam zu ihrem eigenen Schmerz nicht zu lösen vermögen. Nicht so wohl er, wenn wir nach dem Uebriggebliebenen urtheilen, (obgleich sein ganz anders zu erklärender Name, und die Sage darauf hinweisen), sondern andere mit ihm gleichzeitige, fallen

[20]) Die merkwürdigste und deutlichste mir bekannte Stelle, worin die sämmtlichen sieben freien Töchter auf den Meistergesang angewendet werden, ist in einem Gesang in dem langen Regenbogen, bald zu Ende des Weimarischen Codex. Ich würde ihn gern mittheilen, wenn es der Raum erlaubte. Daß aber, so bald wir den Meistergesang richtig, d. h. historisch betrachten, sein Wesen von dem Studium der sieben Künste, unabhängig ist, wird noch unten vorkommen, Note 66. Man vergl. Regenbog Maneße 2. 197. Canzler 2. 246 u. Wagenseil 552. 553.

zuweilen in die alten Liebestöne ein. Alexanders Gesang über seine Kindheit ist in einer zarten Ruhe gedichtet, die uns jetzt viel werther däucht, als die schwersten Kunstlieder; auch Wizlau[21]) macht eine Ausnahme, und Hadloub, von dem wir blühende Minnelieder übrig haben, obschon er um 1300 schrieb, und wir das ohne Zweifel der längeren Neigung einiger Schweitzerherrn verdanken.

In der dritten Epoche, welche ich vom funfzehnten Jahrhundert bis ans Ende rechne, wies es sich nun noch deutlicher aus, daß für die Meisterpoesie die Zeit des Hoflebens und Wanderns vorüber[22]) war, denn es hatten die Fürsten den Meistern alle Gunst entzogen, und auf andere Stände konnten sie eine Einwirkung nicht erneuern, die sie nie gehabt. Dagegen gerieth die Kunst in den Bürgerstand allmälig herab, nicht als ob vorher keine Bürger derselben theilhaftig gewesen, sondern weil jetzo eine Menge aus diesem Stand sie umfaßten und blühender als je machten, wenn man auf die Anzahl der Ausübenden sieht. Nirgend hätte der sinkende Meistergesang so lange gehalten, wenn er nicht in die deutschen Städte gelangt wäre, wo die wohlhabenden Bürger es sich zur Ehre ersahen, daß sie die Kunst einiger ihrer Vorfahren nicht aus-

[21]) Diesen scheint D. nach S. 113. nicht für einen Meistersinger passiren zu lassen, obgleich er die senende (Minne-) weise eines gleichzeitigen Meisters nachgesungen habe.

[22]) Ein spätes Beispiel ist bekanntlich der Christian Hafner, dessen Amsel den dänischen Hof auf den Meistergesang ihres Lehrers neugierig machte, worauf der gute Mann aus Nürnberg (1666.) nach Copenhagen reiste und jedermann überaus wohlgefiel. Eine frühere Erzählung von einem Nürnberger (?) Meistersänger, der 1351 in Preußen auf einer Hochzeit vom heidnischen Abgott Bacchus sang, hat Kotzebue Gesch. von Preußen 2. 194. 195. aus Vincentii moguntini chronicon prussiae, oder vielmehr dem Auszug daraus in Beckers Versuch einer Gesch. der Hochmeister. Berlin 1798.

geben ließen, und bald war sie durch eine Menge Theilnehmer in Ansehen und Förmlichkeit gesichert [23]). Die gelehrten Meister der vorigen Periode starben aus, in den Formen hatten sich leicht Schüler angelernt. Von den tiefen, subtilen Forschungen wandte sich der einfache Sinn allmälig ab und hielt sich an die Darstellung von Wahrheiten der heiligen Schrift und leichter Allegorien. Zwischen den Minneliedern lag ohnedem die Kluft der vorigen Periode, und in den protestantischen Städten, den Hauptsitzen des späteren Meistersangs kam die Reformation hinzu, die überall reines Haus haben wollte, es wurden daher weltliche Gegenstände durch Sitte oder vielleicht selbst in einigen Ordnungen vom Gesang ausgeschlossen. Man darf aber durchaus nicht diese sicher nicht allgemeine Einschränkung aus dem Princip des Meistergesangs ableiten, dem sie nur aufgedrungen und fremdartig war; wir haben sogar nicht wenig wirkliche Meisterlieder aus der letzten Zeit, welche von Liebe oder lustigen Späßen handeln [24]). Wenn das auch nicht gern auf den Schulen öffentlich abgesungen wurde, so schrieben es doch zu Haus die Meister in ihre Bücher mitten unter die andern und niemand wird in der That Lieder, die in

23) Hans Sachs soll den Meistergesang so aufgebracht haben, daß mit ihm 250 zu Nürnberg gewesen. (Vogt.)

24) Docen hat selbst einige dergleichen aus etwas früherer Periode mitgetheilt, die er ja nicht Minnelieder, aber doch erotische nennt. Ueberhaupt sind ihm einige Abfertigungen zur Hand, welche auf alle Beispiele passen, die man gegen ihn anführt. Citirt man ihm das gefoderte Exempel einer spätern Form in früher Zeit, so scheint der Dichter entweder ein armer — dann ist es ja auch ein Meistersinger, — oder ein reicher — dann ist die Aehnlichkeit zufällig. Citirt man ein Minnelied eines alten Meisters, — so ist es nebenbei, außerhalb der Meisterkunst gemacht und kein eigentliches Meisterlied, — oder eines späten — so ist es kein eigentliches Minnelied. Ich möchte wissen, wo die Zeit angeht, nach der er ein Minnelied in unleugbarer Meisterform für einen Meistersang gelten läßt!

kunstgerechten Meistertönen gedichtet sind, für etwas anderes halten wollen. Die Regeln für äußerliche Form und Feierlichkeit wurden anscheinlich immer noch vermehrt[24 b]), während doch manche Feinheit der Alten verloren ging und von der eigentlichen Grundform die späten Tabulaturen, als einer übrigens bekannten Sache, fast gänzlich schweigen.

[24 b]) Und alles in der besten Meinung von wahrem Fortschreiten in der Kunst; wie es ein Lied aus dem sechszehnten Jahrhundert ausdrückt:

man thut von tag zu tag sich gar
drin sterken und fortwalten.

Innere Beweise.

Das Wesen alles Gesangs besteht in einem Maaß, wodurch sich gewisse gleiche Abschnitte oder Ruhen einsetzen, und das man zuletzt nur aus demselben Princip zu begreifen vermag, welches das Athmen, das Schlagen des Bluts, die Schritte des Gehens leitet. Ein Satz, durch den auf die Innigkeit der ganzen Natur mit der Poesie helles Licht fällt, ohne den keine Metrik in der allgemeinsten Bedeutung des Worts verstanden werden kann, dessen Ausführung aber nicht hierher gehört. Ich habe schon anderswo [25]) angedeutet, wie die Volkspoesie alles ihr Maaß klar und rein in sich behält, die Kunstpoesie hingegen nicht selten falsch anwendet und eigenen Gefallen findet, sich zu beschränken.

Eine solche Beschränkung tritt auch an unserm Meistergesang sichtbar hervor. Seine ganze Art zeigt und seine Geschichte bestätigt, daß ein tiefgegründetes, herrliches Princip nach und nach ausgehöhlt und ein todtes aus einem lebendigen geworden ist.

Als ich das Wesen des Meistergesanges in eine gewisse Künstlichkeit der Form setzte, hätte ich darauf am wenigsten die Einwendung erwartet: daß jedes Gedicht, wenigstens jeder Gesang, eine Form haben müsse, jene Bestimmung mithin gar nichts aussage. In dem Meistersang ist sich nicht nur die Form durchaus ihrer bewußt geworden, sondern sie übt sich auch neben größter Mannichfaltigkeit in gezogenen Kreisen. Wir haben folglich, wenn wir sie einer eigenen Klasse von Dichtern Jahrhunderte hindurch besonders zusprechen müssen, immer das Recht dieselbe Form von allen andern historisch abzusondern.

[25]) Heidelberg. Jahrb. 1810. Heft 27.

Gegen das dreizehnte Jahrhundert hin, bis wo man nichts als die lang gemessenen Laute alter Heldenlieder gesungen und gehört [26]), erschallt auf einmal, wie aus der Erde gestiegen, ein wunderbares Gewimmel von Tönen und Klängen. Von weitem meinen wir denselben Grundton zu vernehmen, treten wir aber näher, so will keine Weise der andern gleich seyn. Es strebt die eine sich noch einmal höher zu heben, die andere, wieder herunter zu sinken, und mildernd zu mäßigen, was die eine wiederhohlt, spricht die andere nur halb aus. Denkt man dabei an die begleitende Musik, so kann diese schon wegen der Menge Stimmen, denen die Instrumente nicht genügt hätten, nicht anders, als höchst einfach gewesen seyn. Sie muß beinahe mit in den Reimen gelegen, und zwar der Harmonie, nicht aber der Melodie entbehrt haben [27]). Tausend reine bunte Farben liegen dahin gebreitet, grell fröhlich an einander gesetzt, gar selten vermischt, daher es kommt, daß alle Minnelieder selbst die verschiedensten sich dennoch zu gleichen scheinen. Diese Dichter haben sich selbst Nachtigallen genannt [28]), und gewißlich könnte man auch durch

[26]) Oder in kurzen einfachen Reimzeilen erzählt. Otfrieds Evangelia waren so wenig für den Gesang, als Werners Maria, allein Ludwigs Ehrenlied wurde doch gesungen, und nicht unmöglich auch König Rother in dessen abweichender Form das unvolksmäßige beigemischte Element vorzüglich anzuerkennen.

[27]) Es verdient besonders untersucht zu werden, ob sich nicht auch darin der Meistersang von dem Volkslied unterscheide, wie ich vermuthe, daß das natürliche allgemeine Moll dem letztern, das individuelle Dur dem erstern gemäß ist.

[28]) Ich begnüge mich hier an Gottfrieds von Straßburg bekannte Stelle zu erinnern, Tristan 4631 ꝛc. Da er hier bloß von erzählenden Meistern reden will, so scheidet er ganz recht bloße Liederdichter, wie den von Hagenau und Walter von den vorgenannten Veldeck, Blicker, Hartmann u. s. w., ob gleich diese auch einige Lieder gemacht. Jene aber: „horent nicht zu dirre schar.“ An einen Unterschied zwischen Meistern

kein Gleichniß, als das des Vogelsangs, ihren überreichen, nie zu erfassenden Ton treffender ausdrücken, in welchem jeden Augenblick die alten Schläge in immer neuer Modulation wiederkommen. An der jugendlichen frischen Minnepoesie hat alle Kunst ein Ansehen der Natürlichkeit gewonnen, und sie ist auf gewisse Weise auch nur natürlich [29]); nie hat vorher, noch nachher, eine so unschuldige, liebevolle, ungeheuchelte Poesie die Brust des Menschen verlassen, um den Boden der Welt zu betreten, und man darf in Wahrheit sagen, daß von keinem dichtenden Volk die geheimnißvolle Natur des Reims in solcher Maße erkannt und so offenbar gebraucht worden. Allein wir ahnen voraus, wie das poetische Leben, das sich zarter Kindlichkeit aufgethan, auf einmal falsch verstanden und die göttliche Blume den abgötternden Händen ihren Kelch der reichsten Farben zuschließend, nur die Außenseite übrig lassen werde, die gleiche Gestalt hat, aber bleich ist. So streift der höchste Gipfel des lebendigen Spiels schon mit einigen Zügen in stille

und Minnes. denkt aber der Dichter nicht, wozu gerade der Ort gewesen wäre, ja er nennt die Nachtigall von der Vogelweide selber eine Meisterinne (v. 4680.), wenn auch im allgemeinen Sinn, der aber hier, falls jener Unterschied Statt gefunden, selbst vermieden worden wäre.

29) Ich fühle es wohl, darin muß etwas gegen meine Ansicht liegen, daß man sich die Unschuld dieser Poesie mit der Kunst nicht zusammen denken mag. Ohne zu wissen oder selbst zu glauben, daß Tieck meine Vorstellung billigt, kann ich mich hier nicht besser schützen, als mit dessen eigenen Worten: „so viel Kunst und strenge Schule auch so manche Gedichte dieser Zeit verrathen, so möchte man doch diese Poesie nicht Kunst nennen; sie ist gelernt, aber nicht um gelehrt zu erscheinen, die Meisterschaft verbirgt sich in der Unschuld und Liebe, der Poet ist unbesorgt um das Interesse, daher bleibt er in aller Künstlichkeit so einfältig und naiv, er sucht seinen Gegenstand lieber durch eine neue Anordnung der Reime, als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben.“

Erstarrung, die erstiegene Höhe ist zu fern, als daß wir nicht noch eine Weile geblendet in der Täuschung fortdauern sollten.

Einige Jahrhunderte später sehen wir keine Höfe mehr, vor denen Sänger ankommen, mit ihren Liedern das Fest zu erfreuen und die Freigebigkeit des Herren in sinnreichem Lob zu erheben. Wir finden stille, geschlossene Städte, in deren Mauern ehrsame Bürger wohnen, die unter einander eine seltsame steife Kunst treiben. Betrachten wir diese näher, so hat sie in nichts das Ansehen einer neuen Erfindung. Schon überhaupt ließe sich kein Grund einbilden, warum der Bürgerstand eine besondere Reimkunst unter sich eingeführt haben sollte; viele sprechen dafür, daß er mit Stolz und Treue bewahrte, was aus der Vorzeit hergekommen war. Aller andere Schmuck ist ferngehalten aus ihrer Poesie, die Reime aber stehen verwaist an den alten Orten, wohin sie nicht recht mehr gehören, und ohne Bedeutung, wie man lange noch die Zeichen eines verloren gegangenen Guts fortführt, ohne ihres Sinns zu gedenken. Man hat den späteren Meistersang bisher ganz unverständig aufgefaßt und eben in seiner Unbehülflichkeit den alten Ursprung nicht gesehen. Ich behaupte, seine Erscheinung würde uns unerklärlich fallen, wenn wir nicht bis auf die erste Blüte des Minnesangs zurückgehen könnten. Denn je fester, tödtender etwas Unscheinbarem angehangen wird, desto herrlicher und kräftiger muß die Grundlage gewesen seyn, und ohne Entzückung im Anfang ließe sich nicht begreifen, mit welcher Scheu ein Volk den leeren Dogmen eines Glaubens treu bleiben kann. Also weisen auch unsere beiden Perioden nothwendig auf einander hin und es bliebe in jeder da ein unverständlicher Punct, wo man sie nicht innig mit einander verbindet.

Oder will man das Alles in der Zeit suchen, die im Mittel liegt, so daß man sie nicht als wahrhaft vermittelnd betrachtet, sondern dahin ein bestimmtes Endigen der einen

und ein Anfangen der neuen Erscheinung setzt? Dann ließe sich zur Noth noch jenes Ende begreifen, (weil ein Leben abgeschnitten werden kann,) aber durchaus nicht dieser neue Anfang. Der Meistergesang im vierzehnten oder funfzehnten Jahrhundert als etwas eigenthümliches erstanden, wäre ein Kind ohne Jugend, und die ganze Geschichte dieser Zeit könnte uns nirgends seine Wundergeburt deutlich machen. Vielmehr stoßen wir allerseits an eine eigentliche Mitte, welche auf früheres und späteres hinweißt und unsere Kenntniß von beiden erst vollständig macht.

Ich wende mich nun näher zu dem, was ich für den besten Leitstern unserer Untersuchung, für das Charakteristische des Meistersangs halte, um dadurch, wofern es der früheren und späteren Zeit auf gleiche Art zukommt, meine Vorstellung zu rechtfertigen.

Unter allen Regeln der Metrik, so willkürlich sie auch scheinen mögen, liegt zuletzt ein Geheimniß, dessen Kunde uns entgangen seyn kann, während die aus ihm hervorgewachsenen Bildungen es beständig fort in sich tragen. Wenn sich nun sogar in unserer deutschen Kunstpoesie ein solches Fundament nicht verleugnet hat und bestimmt waltet, so erwirbt sich auch hier die Nation das Vorrecht einer Gründlichkeit, wie sie bei andern die Geschichte der Poesie wenigstens nicht so deutlich ausfinden oder nachweisen kann.

Es ist hier von andern metrischen Grundformen keine Rede und soll darüber nicht entschieden werden, aber gewiß, die der Dreiheit trägt das Merkmal der Einfachheit und zugleich großen Sinnes und tiefer Bedeutung in sich. Wie sich in einem Theil der Natur, z. B. im Pflanzenreich, die Bildung eines Ganzen meistens in und durch einen ungleichen Theil beschließt, oder deutlicher vielleicht, der zuletzt hinzutretende Schlußstein eine ungleiche Zahl macht, so entwickelt sich hier in der Poesie

aus zweien gleichen Sätzen ein dritter ungleicher nach einer innerlichen Nothwendigkeit. Folgte ein zweiter gleicher Satz unmittelbar auf den ersten und weiter nichts, so würde das Ganze leer, matt und unfruchtbar erscheinen; folgte aber in dem zweiten selbst schon ein dem ersten ungleicher, so würde das Ganze unempfänglich seyn. In dem ersten Fall wäre keine Ruhe, kein Schluß, sondern unendliches Schwanken; im zweiten würde der Reitz des letzten als des neuen Satzes immer über den alten siegen und dessen Wirkung in seine hinüberziehen, folglich vernichten. Da aber das Wesen der Poesie auch in ein gemüthliches Gleichgewicht gesetzt werden muß, und weil das Folgende nur in dem Vorausgehenden erklärt werden kann, so kommt der erste Satz zweimal, damit er Stärke gewinne, den dritten zu zeugen, zu tragen und selber neben ihm zu bleiben. Es ist auch, als ob mit einem Mal die poetische Lust an der gewonnenen Weise noch nicht erschöpft sey, als daß man den Satz schon fahren lassen könne, oder als ob erst in seiner Wiederhohlung, da das Anheben gleichsam zu frei und sorglos gewesen, das Neue in mehr Bedächtigkeit vorbereitet werden könne.

Man erkläre passender und deutlicher, was man leichter fühlen wird, aber die Wahrheit des Grundsatzes ruht auf dem Element des Volksgesanges und Tanzes, wo immer der erste Theil wiederhohlt wird, bevor er sich in ein Trio auflösen kann.

Ist aber nicht alle Volkspoesie (als ihrer Natur nach sang- und strophenmäßig) in Strophen von gleichen Zeilen, und zwar die deutsche Anfangs von vier langen, nachher auch von acht kurzen? Ich gebe eine vermuthliche, mir gleichwohl sehr wahrscheinliche Erklärung dieses anscheinenden Widerspruchs, eben die große Einfachheit der Volkslieder bietet sie dar. Alles liegt hier an der begleitenden Stimme und Musik. Wahrscheinlich wurde die zweite Hälfte der Strophe, nachdem man die erste entweder

wiederholt oder bloß in zwei gleiche Theile zerlegt hatte, in einer andern Melodie abgesungen. In manchen Fällen wird auch der Refrain für einen dritten Theil gegolten haben. Hieraus erklärt sich nun das Neigen der letzten Zeile in Volksliedern zu einer größeren Länge, weil die eigenthümliche Natur der zweiten Hälfte des Ganzen (nach meiner Ansicht des dritten Theils) diese scheinbare Ungleichheit möglich und ganz natürlich macht.

Ist noch eine andere Anwendung hier erlaubt, so offenbart sich in der nordischen Alliterationspoesie ein analoges System; denn in den vier- (oder acht-) zeiligen Strophen stehen zwei Reimbuchstaben meistentheils in der ersten Zeile, der dritte aber erfüllt die zweite ganz allein; in den sechszeiligen hingegen hat die erste und die zweite Zeile jede nur einen solchen Reim, die dritte aber deren zwei eigene. Die Aehnlichkeit, die ferner im Verhältniß der griechischen Strophe und Gegenstrophe liegt, wird niemand verkennen, ob sie gleich schief ausgelegt werden könnte.

Nirgends nun tritt unser trilogisches Princip klärer auf, als in dem altdeutschen Meistergesang, in dessen späteren Productionen es auch von jeher anerkannt und hervorgehoben worden ist, eben weil es in der späteren Sitte äußerlich (ich meine, in den Handschriften) ausgezeichnet wurde. Auf der andern Seite hat dieser letzte Umstand eine falsche, (wie in sich ungenügende so höchst uncritische) directe Herleitung aus dem Griechischen veranlaßt. Meine Absicht geht jetzt dahin, diese Trilogie auch in dem Bau der früheren Meisterlieder, also der Minnesänge nachzuweisen. Sehr merkwürdig bleibt es, wenn gezeigt werden kann, was ich hiermit behaupte, daß unter den Liederweisen der maneßischen Sammlung (als für uns wenigstens des Inbegriffs und Vorraths aller Minnepoesie) vielleicht nur funfzig nicht recht unter die aufgestellte Regel

passen, die übrigen aber sie geradezu in sich darstellen. Mithin kann schon jetzo fast kein Zweifel obwalten, daß die Regel selbst gegolten, eher darf man sich wundern, daß in einer auf das vielseitigste spielenden Reimkunst so wenig Abweichung von einem Grundsatz in der That vorkomme, dessen Tiefe wohl den meisten Dichtern unbewußt war. Wenigstens dürfte der, welcher um der Ausnahmen willen, die Regel leugnete, sie auch späterhin nicht mehr finden wollen, indem sich auch spätere Anomalien aufweisen lassen werden, und worin wollte dieser dann die Eigenthümlichkeit des spätern Meistergesanges setzen? Von Allem ist nun im Einzelnen zu handeln.

I. Regel.

In allen Meistersängen, sowohl in den Minneliedern als in denen der mittleren und letzten Periode erkenne ich folgenden Grundsatz:

Die ganze Strophe, oder das ganze Gesätz, hat drei Theile, davon sind sich die zwei ersten gleich und stehen in nothwendigem Band, der dritte steht allein und ist ihnen ungleich [30]). Ich werde der Bequemlichkeit wegen die bekanntesten Namen

[30]) Ich habe es schon vorhin zu dem Hauptfehler meines ersten Aufsatzes gemacht, daß ich anfänglich dieses dreigliedrige Princip in einigen alten Minneliedern nicht anerkennen zu dürfen wähnte. Dazu verleiteten mich einige Anomalien, die ich damals nicht recht zu erklären wußte, dann die anscheinend glückliche historische Nachweisung des Namens der Stollen. (s. folg. Note.) Jedoch muß ich ausdrücklich aufheben, daß mir Docen mit Unrecht S. 105. die Leugnung des dreigliedrigen Satzes da zuschreibt, wo ich nur von früher nicht dagewesenen späteren Kleinigkeiten spreche. Wie hätte ich die allersichtbarste Eigenschaft des späteren Meistergesangs eine Kleinigkeit heißen können? Ich dachte aber bei dem Worte Abtheilungen an nichts als das äußerliche Abtheilen und Absetzen in den Handschriften, wie jeder Aufmerksame sogleich sehen wird.

gebrauchen, und die beiden ersten: Stollen, den dritten den Abgesang nennen, das Ganze aber Strophe [31]). Der gewöhnliche Fall ist, daß sich die Stollen durchaus gleich sind, in Zahl der Silben und Zeilen, und Stellung der Reime. Letzteres ist jedoch nicht nothwendig, denn man begreift, daß der Haupteindruck der Gleichheit gar nicht verletzt werde, wenn auch zuweilen die Reime eine andere, etwa umgekehrte Richtung erhalten, und alsdann richten sich die Silben entweder nach den Zeilen oder den Reimen. Ferner, meistentheils werden die Reime der Stollen freilich in ihnen selbst gebunden, es widerspricht aber dem Princip wiederum nicht, wenn sie manchmal

[31]) Strophe, als etwas Wiederkehrendes, (versus) ist zwar hier uneigentlich und würde sich eher für den Begriff unseres Stollen passen. Indessen das Wort: Gesätz, würde ungewohnt, und Lied ganz verwirrend seyn, obgleich ich recht gut weiß, daß die spätern den ersten Ausdruck brauchten, und die Minnesänger sowohl, als die spätern Meister ganz bestimmt dasjenige, was ich hier unter Strophe verstehe, Lied benennen. Es ist uns jetzo aber viel zu geläufig, darunter das ganze Gedicht zu begreifen, oder eigentlich, so haben wir den noch älteren, volksmäßigen Gebrauch dieses Wortes wiederum eingesetzt, nach welchem z. B. das ganze Gedicht der Nibelungen Lied heißt. Eine ähnliche Vermischung hat das Wort Weise betroffen, worunter wir jetzt nur den Ton, die Melodie einer Strophe verstehen, da die Dänen mit ihren Viser auch ganze Lieder bezeichnen.

Den Namen Stoll betreffend, so nehme ich meine frühere Vermuthung, als ob er mit dem Meister Stolle in Verbindung zu bringen sey, zurück, da er sich auch weit natürlicher (er mag aufgekommen seyn, wann er will) im terminologischen Geist des Meistergesangs erklären läßt, das ganze Gesätz ruhte oder saß gleichsam auf zweien Füßen. Aufgesang für Stoll, welches Docen durch ein Beispiel von 1515 rechtfertigt (Note 11. seiner Abh.) wäre eine sehr passende Benennung und entspräche dem Abgesang. Man vergleiche das Jen. M. z. B. CCCLXIII. wo Rumelant auf Singofs Namen anspielt:

„singof, sing abe, sing hin, sing her.“

welche Stelle für das ziemlich hohe Alter beider Wörter streitet.

erst in dem Abgesang gebunden werden, oder gar in und mit der folgenden Strophe [32]). Was die Silbengleichheit angeht, so ist sie zu natürlich, als daß sie im eigentlichen Sinn verletzt werden könnte. Doch muß man hier den alten einfachen Minneliedern eine Freiheit vor den spätern Meistergesängen zulassen, die erstern gleichen darin oft noch dem Volksgesang, daß sie unter dieselbe Melodie ein Paar Silben mehr bringen, oder einige weniger und in die Länge ziehen können. Am liebsten ergibt sich die Schlußzeile des zweiten Stollen einer größeren Länge. Man vergleiche Friedrich von Husens Lied: wol ir sie ist ꝛc. (1. 95. und im weimar. C. in schlechtem Text aber mit zwei Strophen mehr.) Hier neigt die vierte Zeile über die ihr entsprechende zweite sichtlich hinaus in den beiden ersten Strophen, allein fast gar nicht in der dritten, und im weimarischen Text dieses Gesangs scheinen sich beide Zeilen in allen Strophen gleich zu seyn.

Der Abgesang ist gewöhnlich keiner weiteren Zerlegung fähig, zuweilen könnte man ihn auch in zwei eigene Theile zerschneiden, wo sich aber fast immer zuletzt ein Anhang findet. Uebrigens kann er länger oder kürzer seyn, als die beiden Stollen zusammen, oder gar kürzer, als einzelne [33]). Man fühlt zugleich, daß die ungewöhnlicheren Fälle doch etwas steifes, unbefriedigendes in sich tragen, dagegen ist ein anderer ziemlich häufiger, wo in dem Abgesang einzelne Partien aus

[32]) Für letzteres haben die spätern Meister den technischen Ausdruck Korn oder Körner.

[33]) Z. B. Dietmar v. Ast (1. 40. Lied: „ich sufte und hilfet ꝛc.") und derselbe Ton in dem ersten Lied des Burggr. v. Liunz (1. 90.), in welchen beiden der Stoll 4, der Abh. nur 2 Zeilen hat. Dasselbe Verhältniß in anderem Ausdruck bei Winli (2. 23. Lied: swer in leide ꝛc.) Für den späten Meistergesang begnüge ich mit den Beispielen von Nunnenbecks abgeschiedenem und Kettners hohem Ton.

den Stollen wieder anklingen, desto anmuthiger und durchaus von guter Wirkung; es kann wohl der ganze Stoll nochmals zu Ende des Abgesangs wiederhohlt werden [34]. Das Gegentheil war jedoch auch in späterer Zeit bei weitem gebräuchlicher, und Wagenseil (S. 522.) fehlt, wenn er das Anomalische als eine Regel zu behandeln scheint.

Folgende beide Puncte, als charakteristisch für den Meistersang, muß ich noch verwerfen:

1) Daß der Sinn der Gedanken mit der Strophe schließe, also jede für sich ein Ganzes bilde. Dieß ist bekanntlich nicht bei den Minneliedern der Fall, aber eben so wenig bei den späteren Meisterliedern, obgleich hier der Gegenstand häufiger ein Abbrechen mit sich bringt, z. B. in der mittleren Zeit bei Lobgesängen auf Fürsten, wo jeder meistens in einer Strophe abgethan wird. Docen, welcher obigen Satz aufstellt (S. 93. 102.), hat selber Gedichte, wie den Wartburger Krieg, nicht umgehen können und das als eine sich von selbst verstehende Ausnahme behandelt. Diese einzige Ausnahme ist indessen von der Beschaffenheit, daß sie in meinen Augen seine ganze Regel umstößt. Uebrigens lassen sich auch Minnelieder aufzeigen, die nur aus einer Strophe bestehen, man sehe die des Veldeck, Dietmar v. Ast ꝛc. und die letzte Strophe des Alram (2. 110.), und neue Meistergesänge von nur einem Gesätz kann man in einem Band des Ambr. Metzger S. 69. 70. finden. (Handschriftl. in Arnims Besitz.)

2) Daß ein Meistersang aus drei Strophen bestehen müsse. Diese auch von Docen ausgesprochene Regel widerspricht nun zwar der vorigen nicht gerade in seiner Meinung, indem er wohl annimmt, daß man drei solcher in sich unzusammenhängender Strophen in demselben Ton abgesungen. Die Sache

34) Der ganze Stoll wiederhohlt in einem Minnelied Meister Teschlers 2. 88. (frowe minne) u. Rosts 2. 90. (bei röselechter.)

ist aber ganz falsch. Es gibt viel spätere Meistersänge von mehr als drei Strophen [35]), und wenn in der That die meisten nur aus dreien bestehen, (worin man leicht möglich etwas suchte, was meinem trilogischen Princip allenfalls nicht unverwandt), so haben auch eine Menge früherer Dichter schon denselben Gebrauch befolgt [36]), den ich um deswillen nicht zur Regel machen will, weil gleichfalls öfters die früheren Meisterlieder regelmäßig aus fünf Strophen bestehen [37]).

Erste Einwendung gegen das dreitheilige Princip. (Einfache Lieder.)

Es gibt in der maneßischen Sammlung einige einfache Minnelieder, in welchen man schwerlich den aufgestellten Grundsatz zu entdecken scheint. Dahin gehören vor allen die folgenden, sämmtlich aus Strophen von vier langen Reimen bestehenden:

Veldeck I. 22. (Anfang: manichen herzen ꝛc.) Die dritte Zeile ist kürzer, dadurch ein Unterschied und Abschnitt.

Nifen I. 23. (von walhen fuor ꝛc.) Die dritte kürzer, die vierte viel länger.

Kiurenberg I. 38. Die letzte neigt zu überwiegender Länge, leider ist das herrliche Lied incorrect und verdorben.

Dietmar v. Ast I. 39. (ahy nu kumt ꝛc.)

von Mure I. 49. (ahy nu sol ꝛc.) Die letzte offenbar länger.

Reinmar I. 72. (hoh alsam ꝛc.) Dritte kurz.

Rubin I. 169. (wol im der sin ꝛc.) Wie vorhin.

[35]) Das heißt in ihrer Sprache: außer den gedritten gibt es z. B. noch gevierte, gefünfte, gesiebente Meisterlieder. Man sehe Puschmanns Lieder auf H. Sachs bei Ranisch und den Cod. vatic. 680.

[36]) Z. B. Lupin, Diuring, Hetzbolt, Bubenburg, Teschler, Rost, Canzler (sehr häufig) Nifen (bei Benecke.)

[37]) Man sehe Frauenlobs Gesänge im weimar. Cod.

Lichtenstein 2. 30. 31. (ir edeln frowen ꝛc.)
Derselbe 2. 32. (alle die in ꝛc.) Dritte kurz.
Ulram 2. 110. (mich dunket ꝛc.)
v. Regensburg 2. 117. Dritte kürzer.

so wie auch einige sechszeilige, als:

Milons von Sevelingen Lieder (die zwei letzten Strophen gehören ihm schwerlich.)
Kol von Niussen.

In den gleich zugefügten Anmerkungen habe ich nun schon dargethan, wie sich die Zeilen des Abgesangs meistens äußerlich unterscheiden, und selbst was die ganz gleichzeitigen darunter betrifft, so komme ich auf meine obige Bemerkung zurück, daß uns hier die Musik fehlt, welche nicht anders als in den Nibelungen die drei Theile bestimmt haben wird. Da ich annehme, daß der Meistersang nicht allein die Sitte der Volksdichter beibehalten, sondern auch sein eigenes Princip aus dem Volksgesang geschöpft und nur äußerlich aufgestellt und fortgeführt hat, so finde ich es ganz natürlich, daß die Form dieser einfachen Lieder an den Volksgesang erinnere. Ich halte sie übrigens für vortrefflich und größten Theils sehr alt, man glaubt in ihnen die Grundlage aller Liebeslieder zu erblicken. Allein der meistersängerischen Regel widerstehen sie nicht, wenn sie solche auch am unscheinbarsten und schwächsten darstellen. Haben doch die späten Meister noch die einfache Auflösung der langen gleichen Zeilen, in acht kurze gleiche (Wolframs Hönweis) ohne Anstoß geduldet und in den Schulen gebraucht, und den Abgesang gerade zu mit der fünften (also ohne Auflösung, mit der dritten) Zeile angefangen [38]; womit die Musiknoten dieser Weise in Volksliederbüchern (wie Forsters) ganz übereinstimmen.

[38]) Diese Auflösung sehe man in einem merkwürdigen Beispiel schon in dem Minnelied des Joh. v. Brabant, 1. 8. (frowe durch got genade ꝛc.) Vergl. auch den Meistersänger Hadloub 2. 194. (o we ſi wigt ſo kleine ꝛc.)

Nicht viel anders verhält es sich mit den bei Hiltbolt 1. 146. (kalte rifen und sne ꝛc.) und Nithart 2. 82. (ein altu vor ꝛc.) befindlichen kurzzeiligen Strophen von vier Reimen. In solchen streift Volksgesang in den meisterlichen hinüber, oder umgekehrt. Noch weniger können die in einem Liede Wolframs 1. 147. (der helden minne ꝛc.) und bei Walter 1. 102. (ich sas uf einem ꝛc.) 1. 109. (do der sumer ꝛc.) vorkommenden, nicht überschlagenden [39]) Reime eingeworfen werden, in denen nichts volksmäßiges liegt. In Dietmars Liede 1. 39. (es stuont ein frowe ꝛc.) treten sie kaum aus den Assonanzen heraus, reiner sind sie bei demselben 1. 41. (slafest du friedel ꝛc.) und bei Friedr. v. Husen 1. 93. (si darf mich ꝛc.) Ich brauche bloß zu bemerken, daß eine gleiche Anomalie in Hans Sachsens Spruch- und Rosenweis statt findet, worin auch solche unmittelbare Reime. Dahin gehört endlich die fünfzeilige Strophe Walters 1. 113. (uns hat der Winter ꝛc.) und sein Vocalenspiel 1. 125.

Zweiter Einwand. (Abnorme Fälle.)

Wichtiger scheinen sich einige offenbare kunstmäßige Lieder nicht das System gefallen zu lassen. Sie fodern eine genaue Aufmerksamkeit.

1) Die maneßische Sammlung zählt Lieder, die nur aus zwei zu einander zugewandten oder sich genau auf einander beziehenden Theilen zu bestehen scheinen, so daß das Ende des einen an den Anfang des andern reicht und nun dieselbe Reimleiter wieder hinaufgestiegen wird; oder auch nur so, daß alle in dem ersten Theil aufgewandte Töne in dem zweiten ihre

[39]) Besser wäre ein positiver Ausdruck. Man könnte sie die sogleich gebundenen, unmittelbaren nennen, im Gegensatz zu den sich verschlingenden.

Bindung erreichen, sey es nun in welcher Ordnung. Der Abgesang scheint mithin zu fehlen. Allein da sich dann in keinem dieser Lieder ein eigentlicher Mittelpunct fände, und überhaupt nicht anzunehmen ist, daß eine Melodie von der Mitte heraus zu ihrem Anfang und Ende hin sich gleichmäßig ausbreite, so ist wohl in den nachstehenden Schematen der Abschnitt nach der punctirten Linie zu verwerfen und es verhält sich damit wahrscheinlich so: statt, daß sonst der Abgesang auf die zwei Stollen folgt, ist er hier in die Mitte zwischen beide genommen und der zweite Stoll macht den Beschluß. Den Beweis könnte wieder erst die Musik solcher Lieder liefern, wohin nur die nachstehenden gehören. Dabei muß Herrn Docen auffallen, daß diese Anomalie sich noch dazu ganz besonders bei Walter von der Vogelweide, also einem von ihm anerkannten Meistersänger und zum Theil bei ernsthaftem Inhalte findet. Aus dem spätern Meistersang weiß ich dießmal kein Beispiel zu liefern.

Rudolf v. Neuenb. I. 10	Walter I. 102.	Derselbe I. 105. (si fragent mich ꝛc.)
sterben	breit	genau der vorige Ton.
derben	beit	
sere	keit	
ere	trahtet	
. . . .	. . . .	
kere	reit	
here	ahtet	
sin	nahtet	
min	pfahtet	

(Gewißheit haben wir über solche Abtheilungen freilich noch nicht, und es ließen sich auch einige andere versuchen.)

Walter I. 106.
gerten
herten

---

mag
slag
. . . .
slag
mag

---

herten
gerten

Walter I. 115.
frowen
stee
ee
schowen

---

horet
. . . .
storet

---

zaget
guotes
muotes
klaget

Walter I. 122.
man
muos
gruos
an

Ueber die Undeutlichkeit der Reime in Abges. s. unten Nr. 4.
e
wes
. . . .
me
sol

---

geil
gar
dar
teil

Walter I. 130. u. I. 135.
(herzoge us ꝛc.)
richen
lichen
richen

---

bone
fro
. . . .
so
lone

---

wan
man
gan

Schulm. von Eßelingen 2. 93.
(Nachbildung des vorigen.)
wirbet
dirbet
stirbet

---

varen
lorn
. . . .
zorn
baren

---

tag
mag
pflag

2) In andern Gesängen springen zwar die drei Theile deutlich hervor, aber die Reimfolge in den beiden ersten (den Stollen) ist nicht gleichmäßig. Hierin liegt, wie schon oben berührt worden, an sich nichts Unnatürliches, weil die Gleichheit im Ganzen wohl vorhanden ist. Alle erregten Töne werden befriedigt und gelöst, ob nun der letzte dießmal zuerst, oder wie es geschehen mag, beleidigt nicht das Princip. Wenigstens bekommen die beiden Stollen, wo sie sich einander bloß zudrehen, eine Art von Rundung und Ganzem; ich ver-

muthe aber, daß zu demselben Reim auch die Musik des ersten Theils zurückgekehrt sey. Hierher sind folgende zu rechnen:

Rudolf v. Neuenb. 1. 8. (gewan ich ꝛc.) Stretlingen 1. 45. (ach dar ich ꝛc.) Bligge 1. 177. (min alte swere ꝛc.) Schwerer und unangenehmer äußert sich diese Anomalie manchmal da, wo die Stollen aus mehrern Zeilen bestehen. Ich lasse in den Beispielen die Abgesänge aus:

von Husen 1.94.	Hiltbolt 1. 143.	Weili 2. 21.	Rubin 1. 167.
kan	muot	heide	wan
wibe	guot	kleide	fro
tan	stat	twingen	han
libe	———	———	———
———	hat	singen	ho
tribe	lat	dringen	gan
han	tuot	leide	so
libe	———	———	———
gan			
———			

(oder will man hier die 4 ersten Zeilen den beiden Stollen, alles andere dem Abges. einräumen?)

Winli 2. 22.	Pfeffel 2. 99.	Werner 2. 161.	Derselbe 2.165.
wunne	wachet	si	sprach
meyen	lag	tuot	halten
kleiden	lant	schamen	mach
bluot	haben	———	kande
———	———	huot	———
rosen	rich	bi	dich
gleien	lachet	namen	pfande
heiden	rich	———	mich
fruot	laben		walten
———	———		———

Fr. v. Suonenburg 2. 210.	Sigeher 2.220.	Rumslant 2. 225.	Reinmar 1.72.
got	wert	ringet	pflac
ende	swert	meie	sere
ein	tot	wunne	mac
kraft	ringen	maht	———
———	———	———	tac
schein	bringen	sunne	mere
hende	twingen	dringet	ere
bot	rot	leie	———
schaft	gert	naht	
———	———	———	

In einigen dieser Lieder müssen die Reime warten, bis sie im Abgesang gebunden werden; will man aus der Zeit des

späteren Meistergesangs auch dazu Beispiele haben; so schlage man den verwirrten Ton Vogels oder den verkehrten Michael Pehams nach. Hier sprechen merkwürdig genug die Namen für die Abweichung und also mit für die Regel, diese stand fest und bekannt da, die Künstlichkeit wagte sich aber dennoch in Anomalien, die sie schon in der Benennung auszudrücken sorgte.

3) Von geringer Abweichung sind einige andere Fälle, die ich deßwegen auch lieber zufällig erklären möchte. Bei Veldeck 1. 20. stehen einige Lieder: gern het ich ꝛc. es tuont diu Vogelin ꝛc. die bloß einzelne Strophen sind, woraus sich noch gar nichts abnehmen läßt, um so mehr, als andere dem Anschein nach ebenfalls abnorme wie einige von Nifen 1. 22. 23. nun nicht mehr so erscheinen, seitdem die in Bodmers Abdruck mangelnden Zeilen ergänzt worden sind (s. Benecke 4. und 21.) So verhält es sich ungefähr mit der 1. 175. einsam da stehenden Strophe: got weis wol ꝛc. Das Lied des von Tuifen 1. 45: ich minne in minem muote ꝛc. ist auf den ersten Anblick unregelmäßig, sobald man aber merkt, daß die folgende abgesetzte: min munt demselben ꝛc. keine eigentliche ist, sondern nur den Abgesang zu den in der vorigen liegenden Stollen enthält, kommt alles in Ordnung. Sonderbar ist das 2. 33. stehende Lied Lichtensteins: wißet frowe ꝛc. Man könnte die erste und zweite Strophe für den einen Stollen, die dritte und vierte für den zweiten, die fünfte für den Abgesang auslegen, in allen fünfen also eigentlich nur eine Strophe (einen Bar) finden. Vielleicht ist es aber ein Stück Leich, wovon bald nachher.

Walters schönem aber unregelmäßigem Tagel. 1. 107: früntliche lag ꝛc. scheint der Refrain und darin der Abgesang zu mangeln. Denn so gewiß das, was wir unter Refrain verstehen, in den Meisterliedern manchmal von dem Abgesang ganz unabhängig ist, so wahrscheinlich hat es ihn andremal gerade gebildet. Einige

Lieder, welche deutlich nur aus zwei Theilen bestehen, mögen auch einen solchen Anhang in der Musik bekommen haben, oder man kann sie wirklich für ein Paar Ausnahmen gelten lassen. Dahin gehören: Walter von Metz 1. 166. (mirst min ꝛc.) Lichtenstein 2. 26. (nu schonwent ꝛc.) und Hawart 2. 111. 112. (ob es an ꝛc), bei welchem letzten man jedoch auf die Silbenzählung zu achten hat. Vergl. auch den gereimten Prolog Conrad Megenbergs (Museum 1. 148.)

4) Zuweilen zeigt sich in frühern und späteren Meistersängen eine ganz eigene Künstlichkeit; statt daß die Reime sonst die Zeile schließen, stehen sie da zu Anfang und zwar um einen irgendwo liegenden Endreim zu binden, der sonst Waise geblieben wäre, oder um sich unter einander Anfangsreim mit Anfangsreim zu vereinigen. Sie brauchen nicht gerade ganz vorne vorzukommen, sondern können auch erst nach einer, zwei oder mehr Silben folgen. Characteristisch scheint mir nun: beiderlei Fälle haben zu gleicher Zeit und untereinander statt, können in jeder Zeile stehen, in beiden Stollen, oder nur in einem, nur im Abgesang oder im Abgesang und einem Stollen. Daraus folgt dann: diese Anfangsreime haben auf das Princip der eigentlichen Reime, d. h. der zu Ende stehenden keinen Einfluß, Waisen (ungebundene Reime) sind ja ohnedem zuläßig im alten und neuen Meistergesang. Jene also greifen in das Gebäude der Stollen und Abgesänge gar nicht ein, womit sie sonst in Widerspruch stehen würden; es ist folglich fehlerhaft, sie im Druck in neue Zeilen abzusetzen, als wenn sie selber wahre Endreime wären, was sie dadurch werden. Benecke, so wie er sonst das Reimsystem weit sorgfältiger behandelt, als die Raßmannische Vergleichung thut, hat hierin zu viel geleistet, und offenbar durch das Ausrücken solcher Anfangsreime den Typus des Meistersangs verrückt, besonders einzelnen Zeilen ihre Silbengleichheit benommen.

Ich schlage vor, dergleichen Reime bloß zu unterstreichen, da sie allerdings verstanden werden sollen und, wo sie nicht ins Gesicht fallen, von unsern entwöhnten Ohren gewiß überhört werden müssen. Zuweilen scheinen sie in der That unvernehmlich, zwölf und mehr Zeilen liegen dazwischen, und es muß uns das Zwang und leere Spielerei seyn, was im Ursprung leicht eine andere Bedeutung gehabt hat.

Ich möchte solche Reime Alliterationsreime nennen und glaube, daß ihnen auch ein ähnliches Gefühl zum Grunde liege, nur daß hier den Vocalen ganz die einschlagende Macht der Consonanten übertragen ist, die Consonanten selbst aber nicht alliteriren. Sollte hierin eine Spur altdeutscher Alliteration bis in spätere Zeiten gelangt seyn? 40)

40) Folgender Punct ist äußerst merkwürdig. In der scandinavischen Poesie existirt ganz derselbe anomale Fall in den beiden Sangarten Drottmällt und Togmällt, wo sich jedwede Zeile in sich selbst reimt, und zwar 1) ohne daß diese Reime in das daneben bestehende Alliterationssystem eingriffen, denn sie können gleichgültig an den alliterirenden Wörtern selbst oder an andern angebracht werden, (eine höchst willkommene Analogie für die Unabhängigkeit unserer deutschen Anomalie vom Princip des Meistergesangs. 2) Die Reime sind unvollkommen, insofern es mehr auf die Consonanten ankommt und alle Vocalen gleichbedeutend gebraucht werden können, (ein wahrer Gegensatz der Assonanz — und ein Beweis der Verwandtschaft mit der Alliteration, man könnte das Ganze eine verstärkte und versetzte Alliteration nennen.) 3) Sie überschlagen nie und bleiben in einer Zeile, worin eine Unähnlichkeit mit dem deutschen Fall; allein in der nordischen Poesie war die Grundeinfachheit nie verdrängt worden, daß die alliterirenden Wörter noch beisammen stehen müssen, Ueberschlagen ist ungebräuchlich, wie man aus den Runhend sehen kann. In Deutschland mußte sich die Anomalie, gleich der übrigen Reimkunst, mehr Freiheit in der Stellung und Versetzung nehmen, dafür aber auch die nordische Willkürlichkeit der Vocalenaufgeben. Olaffen irrt, daß er das Princip des Drott- und Togmällt dem Norden ausschließlich

manche Stellen werden dadurch ganz unverständlich, noch dazu in dem schlechten Text, aber die Regel ist dafür genau durch alle Strophen ausgehalten. —

Das wären ungefähr alle anomale Fälle, außer zweien, die in der dritten und vierten Einwendung eigens abgehandelt werden sollen. Ich habe mich dabei auf die maneßische Sammlung eingeschränkt, als die reinste und erste Quelle des Minnesangs, auf den es vorzüglich abgesehen.

Vielleicht sind mir Einzelnheiten oder Beispiele entgangen, die Untersuchung war eben so mühsam als langweilig, gleichwohl hielt ich sie zur Sicherung des längst vermutheten Resultats für unumgänglich. Ich frage also: was beweisen diese wenigen Anomalien unter zwölfhundert Tönen, in welchen das Princip deutlich regiert? Und ich habe die Abweichung zu erklären versucht, und, was nicht zu übersehen ist, bewiesen, daß sie früh und spät vorkommen und in jenem Fall nicht bloß in den Minneliedern, sondern auch in denen, welche Docen ausschließlich zu Meistergesängen machen will.

Dritte Einwendung. (Der Ton des Titurel.)

Betrachtet man bloß die Reime, so ist dieser Ton ein sehr einfacher und regelmäßiger, von sechs Reimen oder vielmehr sieben Zeilen, wo dann die mittlere des Abgesangs ungebunden bleibt. Eine auffallende Abweichung zeigt sich aber sogleich im Silbenverhältniß, und diese hat offenbar immer darin gelegen und ist aus keinem spätern Mißverstand herzuleiten. Wolfram versichert selbst, daß er die Lieder (Strophen) sorgfältig nachgemessen, und nach den Regeln des Meistergesangs. Wir müssen also glauben, es sey ein Meisterton und sein Silbenverhältniß mit allem Bedacht von dem Dichter angenommen worden. Was Wolfram selbst befürchtet, Entstellung unter den Händen der Abschreiber, ist zwar eingetroffen und wir haben den Ton in seiner Reinheit in keiner der bekannten

Handschriften des Titurels, sondern in der vortrefflichen manessischen Sammlung bei Otto v. Turne [40 a]) aufzusuchen. Ich bin danach überzeugt, daß der ganze Ton aus 60 Silben besteht, nämlich die drei ersten Zeilen jede aus 7, die sechste auch aus 7, die vierte, fünfte und siebente aber aus 11 Silben. Mithin fallen davon auf den ersten Stoll 14, auf den zweiten 17, auf den Abgesang 29 [41]). Zur Entschuldigung dieser Ungleichheit ließe sich allerdings sagen, daß die ersten Zeilen jedes Stollen regelmäßig und gleich sind, und da der Schluß des zweiten um drei Silben länger, der erste vollständig darin enthalten, das weiter Folgende ein bloßer Anhang ist, wie denn schon oben erwähnt, daß die Natur alles Gesangs gern mit sich bringe, auf dem Schluß eines Abschnitts länger zu weilen.

Glücklicherweise findet sich aber über die ganze Anomalie ein befriedigender historischer Aufschluß. Wolfram gedenkt einer früheren, ein halb Jahrhundert älteren Bearbeitung derselben Geschichte, diese hat sich in einer Münchener Handschrift erhalten. Herr Docen ist so gütig gewesen, mir einen Theil des in aller Rücksicht vortrefflichen alten Gedichts mitzutheilen [41 a]). Was auf den ersten Blick erhellt, ist, daß es

40 a) Damit stimmen auch die seitdem bekannt gemachten Fragmente einer guten Regensburger H. S. des Titurel überein.

41) Es ist nämlich ganz gewiß, daß schon frühe Meister die Silben ihrer Lieder nachgemessen. Wolfram spricht ausdrücklich vom Messen dieses Tons, und man sehe die große Regelmäßigkeit vieler anderer in dem Stück.

Marner hat die Silben am Finger, nach Rumelant CCCXIII. Herman Damen (XI.) von gemessenem, ebenem Gesang. Hingegen in manchen alten Liedern ist noch die Freiheit der Volkspoesie, wo es auf einige Silben mehr oder weniger gar nicht ankommt.

41 a) Er hat es nunmehr drucken lassen, und entwickelt die neue aus der alten Form auf eine ähnliche Weise. Berücksichtigung verdient die interessante Bemerkung, daß einige Zeilen der alten

Wolfram zu dem Grund seiner späteren Arbeit gelegt, so weit es ihm nur vergönnt gewesen, fast alle Worte lassen sich nachweisen. Und was uns hier besonders interessirt, die neue Form hat sich aus der alten entwickelt und ist durch sie lediglich bestimmt worden.

Der alte Titurel hat vierzeilige Strophen, wie ich sie außer ihm noch nirgends in altdeutscher Poesie angetroffen [42]), es ist in ihnen ein einfacher Geist, wie in den Volksliedern, und keine genaue Silbenhaltung. Doch läßt sich ungefähr festsetzen, daß die zweite Zeile um einige Silben länger als die erste, die dritte um einige kürzer als die erste, und die vierte, wo nicht der zweiten gleich, meistens noch um einige länger ist, als die zweite. Wir haben also hier wieder das Längern der Schlußzeile des Ganzen, wie in den Nibelungen, von deren Bau übrigens eine sichtliche Verschiedenheit. Namentlich in der characteristischen Kürze der dritten Zeile, welche in den Nibelungen ohne Beispiel, wohl aber habe ich vorhin einige alte Minnelieder angegeben, welche gleichfalls die dritte Zeile verkürzen. Und selbst von diesen weicht der alte Titurel wieder durch die merkwürdige Verlängerung der zweiten Zeile ab. Ich zweifele fast nicht, daß die Musik der ersten Zeile in der

Form an die hexametrische erinnern. Dieß könnte weiter verfolgt werden, und dazu dienen die Natur des volksmäßigen Hexameters dem spätern künstlichen und bewußten entgegen zu stellen.

42) Hätten wir das Lied von Morolf und Salome in älterer Gestalt, so fände sich hier vielleicht große Uebereinstimmung im Bau der Strophen. Man vergleiche folgende Strophe, die in den Versen 2014 — 19 der Hagenschen Ausg. liegt; schon so ist die Aehnlichkeit bedeutend:

Die kele worden bereit an den staden
Die morolf vnd die reise über das wasser soltent tragen
Darinne gingen die hilde lobesam
Da furt er zehen dusent uber des wilden meres stran.

Cfr. 2187 — 90. 2191 — 96 u. s. w.

zweiten wiedergekehrt und nur mit einem längeren Verweilen geschlossen habe; die dritte und vierte müssen das Trio gebildet haben.

Nun ist offenbar, wie Wolfram mit dem, was er vorfand, verfuhr. Die beiden ersten Zeilen zerschnitt er in vier Theile und erfand für seine nunmehrige erste und dritte neue Reime, wozu sich im alten Bau durchaus keine Vorneigung spürt. In der zweiten und vierten ließ er die Reime der alten ersten und zweiten, so wie in seiner fünften und sechsten (oder siebenten) die der alten dritten und vierten stehen; sehr begreiflich, weil er sonst alles Herrliche hätte zerstören müssen. Aber eben diesen beibehaltenen alten Reimen zu Gefallen durfte er das Ganze nicht vermengen. Zu zwei silbengleichen Stollen konnte er mithin unmöglich gelangen, hätte er jede der zwei ersten alten Zeilen in gleiche Hälften geschnitten, so würde sich sein erster und zweiter Stoll in keiner Zeile gleich geworden seyn, daher schnitt er die zweite alte Zeile in ungleiche Theile und wendete die überfließende Länge seiner Schlußzeile (d. i. seiner vierten) allein zu. Nicht nur in richtigem Gefühl des alten Klanges, sondern auch, weil er ein solches Ueberfließen nicht gerade mit seinem Meistergesang unvereinlich hielt. Weniger Mühe kostete ihm der Abgesang, oder vielleicht gar keine, denn es läßt sich nicht ganz entscheiden, ob die Trennung der sechsten, leer gelassenen Zeile schon von ihm hergerührt oder erst später beliebt worden sey. Wenigstens theilt die hannöverische H. S. nicht, wie der Druck, die sechste und siebente Zeile, und darin scheint sie mit der Wiener [43]) überein zu kommen. Andererseits ist nicht unvermuthlich, daß Eschenbach eine gewisse äußere Gleichstellung aller Zeilen beabsichtigt und indem er von der alten vierten 7 Silben für seine sechste abgenommen, darin die erste Zeile der Stollen wieder erscheinen lassen wollen. Dazu kommt, daß in Wolframs Titurel

[43]) Altdeutsches Mus. 1. 575.

und bei Otto von Turne nach den sieben Silben der Abschnitt deutlich zu vermerken ist, nicht aber im alten Titurel, folglich ist er absichtlich eingelegt worden. Der Umstand, daß die Cäsuren im alten Gedicht gar nicht auf die spätere Abänderung hindeuten, darf ja nicht übersehen werden. Es versteht sich von selbst, daß Wolfram gern ein Wort inmitten der ersten oder hauptsächlich zweiten alten Zeile für seinen einzulegenden Reim benutzte, weil er sonst zu viel ändern müssen, nur zuweilen, wo sich gar nichts passendes vorfand, mußte er in beiden neue Reime setzen. In der Regel kann man daher annehmen, daß seine zwei ersten Zeilen am meisten vom alten Text weichen und eine gewisse Steifheit verrathen.

Wenn es sich nun fragt: warum hat Wolfram überhaupt nicht den alten Bau gelassen, da seine Neuerung der Sache selbst gar nicht nutzte und sichtlich einige fließende Wendungen verdrehte? Die Antwort darauf ist meiner Absicht gerade willkommen, denn ich wüßte keine zu geben, als: er suchte das Princip des Meistersangs klärer herauszuheben und auszugleichen [44]).

Es muß uns befremden, daß der berühmte Ton eines so großen Meisters späterhin ungebräuchlich geworden; er findet sich in Füterers, Labers und Püterichs Gedichten, und in einigen noch älteren Minneliedern im weimar. Cod., Cod. vatic. 348. und in Nyerups Symb. Allein in keinem der mir bekannten Meistergesangbücher, weder unter Wolframs noch einem andern Namen. Seine Anomalie im Silbenverhältniß stieß vielleicht die spätern, äußerlich immer strengeren Meister an, vielleicht aber haben sie ihn nur gebessert, die Stollen völlig

44) Warum wurde aber der Ton des Nibelungen in den unseres H. B. aufgelöst? Auch, um die Forderung des Meistergesangs zu erfüllen? Das will ich nicht sogleich verwerfen, obschon sich noch einige Einwendungen machen lassen.

gleichgesetzt, die Reimverschlingung ganz beibehalten. Ich will jedoch nicht verbürgen, daß in einem der siebenzeiligen Töne, welche Büsching im N. lit. Anz. Col. 404 — 406. anführt, die Umformung unseres Tons enthalten sey. Denn diese Art gehört zu den einfachsten mit und ließe sich durch Beispiele, auch aus alten Minneliedern her, stark vermehren. Wenn anders die Silben einstimmten, so schiene mir die Auflösung der sechsten Zeile (der Waise) in einen frühern Reim keine erhebliche Abweichung, zumal da einzelne Strophen im Titurel das schon angeben [45]) und sich die späteren Meister mit frühern Tönen wohl noch mehr herausnahmen. Vielleicht wäre auch unter den sechszeiligen zu suchen, ob nicht eine Schlußzeile leidet, in zwei gesondert zu werden.

Vierte Einwendung. (Leiche.)

Man hat über die Etymologie des Wortes Leich geschrieben und ist auf eine so allgemeine und vage gerathen, daß man gar nicht einmal nach Gedichten fragte, denen dieser Name bei unsern alten Dichtern zukäme, um dann deren Form genauer zu betrachten. Der Ausdruck selbst kommt in Minneliedern fast gar nicht vor, außer bei dem Gliers 1. 43. Dafür aber häufiger in gleichzeiligen erzählenden Gedichten, besonders in Gottfrieds Tristan, (cf. 3395. 3402. 3496. 3466. 7948. 13212 u. 18967.) woraus man freilich ziehen können, das Wort sey von dem Umdichter aus dem welschen, gleich so viel andern offenbaren, beibehalten worden.

Ich verwerfe durchaus die Ableitung und Verwandtschaft mit Lied, Liod, leudus und zwar wegen des in dieser Wurzel characteristischen t oder d; dann aber, weil die Dichter des dreizehnten Jahrhund. unter Leich genau etwas anderes verste-

[45]) Zu einiger Bestätigung der Wahrscheinlichkeit, daß Wolfram selbst die sechste Zeile abgesetzt.

hen als unter Lied. Nicht weniger mangelhaft ist die andere aus Lais, Leisen, wegen des fehlenden s. Jedermann sieht, daß in der uns nöthigen Wurzel das k oder ch die Characteristik gibt und die einzig richtige Etymologie ist in laikan, schwed. leka, isländ. leika, dän. leege = spielen, wie denn auch das im Deutschen üblich gewesene Verbum laichen, leichen nichts anders heißt und schon alle Gedanken an Lied hätte entfernen müssen, aus dessen Wurzel sich schwerlich ein solches Activum bilden kann [46]. Mit leichen ist ganz überein das leccare der romanischen Sprachen, nur daß hier die später auch in den deutschen Mundarten hinzutretende Nebenbedeutung von betriegen und schmeicheln vordrang [47], weil die Spielleute ein gemeines, kriechendes und verachtetes Leben zu führen anfingen. Leccator und lecheour heißt erst ein Spielmann (wie lekar oder leikar auf isl.) und dann ein nichtsnutziger Mensch, ein Lecker. Aus allem dem folgt: Leich ist ein in Deutschland längst übliches Wort, nicht dem Französischen nach übersetzt, und hat, wenn man sich darunter einen Gesang denkt, durchaus die Nebenidee eines Spiels oder Instruments [48]. Spielen kann nicht: bloß Singen bedeuten.

Große Hülfe gewährt uns ferner das Verständniß der Form. In der maneßischen Sammlung stehen mehrere Gedichte, in denen etwas Unregelmäßiges vorherrscht, und die sich nicht immer in wiederkehrende Strophen eintheilen lassen,

[46]) Wie könnte auch Gottfried (im Tristan) sagen: einen Leich thun" wenn das Lied hieße. (v. 3490.)

[47]) Ich erinnere an die analoge Verwandtschaft von ludere und illudere.

[48]) Zur Bestätigung des Gesagten vergl. man eine interessante Stelle im König Rother, der aus einer frühern Zeit ist, v. 171—175 und 2510—2526. Die Beziehung auf die Harfe ist ganz deutlich, und Liet in den Versen 1826. 1907 rc. gewiß was anderes als Leich. Auch die Nibelungen unterscheiden das Liet-Singen (v. 6835.) vom Leich-Spielen (8085. 8115.)

sondern mancherlei Töne vermischen. Nun sagte uns aber niemand bestimmt, daß diese unsere Leiche wären, denn die angezogene Stelle des Gliers ist erst dann recht verständlich, wenn man über jenes gewiß ist; er führt lauter berühmte Leichere an und das selbst in einem eigenen Leich, aber Bodmer hatte gerade die Gesänge mehrerer dieser Dichter ausgelassen. Der weimarische Codex bringt alles ins Reine, denn nicht nur rubricirt er ein solches gemischtes auch in der maneßischen Sammlung befindliches Gedicht Frauenlobs: „den Leich Frauenlobs," sondern enthält noch zwei andere von derselben Art, die wiederum „Minnenleich Frauenlobs und Leich vom h. Creuz" überschrieben sind. Keine andere Gesänge im ganzen Buch werden mehr so genannt, und keine andere dieser Art befinden sich darin, also steht an dem bestimmten Namen für die bestimmte Form nicht zu zweifeln.

Ich füge ein Verzeichniß der mir bekannten Leiche bei: einer von Gliers (1. 43.), von Vogelweide (1. 101.), von Otto von Turne (1. 192.), von Winli (2. 23.), mehrere von Tanhauser (2. 59 — 65.)[49]), einer von Riunin (2. 117. 118.), von Reimar von Zweter (2. 122. 123.), zwei Conrads von W. (2. 198 — 201.), einer von Alexander (CLXV.) und H. Damen (DCIC.), einer von Frauenlob (2. 213. 214.)

Der letzte befindet sich, wie bereits gemeldet, auch im weim. Codex, nebst zwei andern, vermuthlich desselben Meisters.

Eine große Bereicherung haben wir durch die Ergänzung des Bodmerischen Abdrucks erhalten, nämlich: einen Leich von Botenlaube, sechs von Rotenburg, einen des Heinrich v. Sax, den des Gliers vollständig, einen von Gutenburg, sieben von Wintersteten. (Nach Benecke.)

Sollten sich etwa im Pariser Codex die Leiche des Hartmann von Aue und Friedrich von Husen finden, dann wäre die Klage des Gliers vollständig erklärt? Ich zweifle.

[49]) Vermuthlich bilden die sechs ersten Absätze von Taler (2. 99. 100.) auch einen Leich.

Außerdem hat Docen einen Leich des Lichtenstein in den Misc. 1, 102 — 104. mitgetheilt, aber gar keine Sorge auf die richtige Abtheilung verwendet. Derselbe liefert in den Zusätzen zu den Misc. (S. 14.) ein Anfangs des Jenaischen M. S. B. befindliches Fragment eines Leichs gegen die Juden [50].

Aus drei und dreißig Mustern (wo ich richtig zähle) können wir schon die Natur der Leiche vollkommen verstehen, und dürfen sie in nichts anderes setzen, als in die Beweglichkeit und den beständigen Wechsel mehrerer Töne. Keiner wird ausgehalten und bald in einen neuen übergegangen. Mitunter drei oder mehr Gesetze in einer Weise, dann plötzliches Unterbrechen und wieder fällt der Gesang in die alte Melodie zurück, oder doch in einen Theil derselben. Kurz, im Ganzen herrscht gar keine Regel, im Einzelnen ist alles künstlich gehalten. Oft heben die neuen Töne da an, wo ein neuer Sinn angeht, oft kehren sie sich an diesen gar nicht und schon in früheren ist eine Neigung zu dem, was sich in einigen Leichen Frauenlobs zeigt, er scheint mit dem Einfachen anzufangen und ins Schwerere, Verwickeltere fortzuschreiten. (Merkwürdige, hier zu weit führende Hindeutung auf den stets wechselnden Rhythmus der Dithyramben, der νόμοι ohne Wiederkehr.)

Beschränkung auf einen gewissen Gegenstand kann man nicht behaupten, denn wir haben geistliche, klagende [51]), erzählende, lustige und Tanzleiche. Jedoch sind die letzten allzuhäufig, als daß man nicht in dem freikünstlichen Reihentanz den Anlaß zu der ganzen Art und Weise suchen dürfte. Figuren setzen sich an Figuren, alle sind in sich geschlossen, eine neue entspringt plötzlich aus der vorigen, im Verfolg kehren die alten wieder; etwas großes wird in demselben Verhältniß

[50]) Die Vermuthung, daß er von Regenbogen, gründet sich wohl auf Adelungs Nachr. 2. 253, allein dieß Gedicht steht im Weim. Cod. und ist kein Leich.

[51]) Titurel Str. 622. klagende Leich.

kleiner ausgeführt, oder umgekehrt, der Schluß ist willkürlich, und abgebrochen wie das Ganze. Das erinnert an das begleitende Instrument, worauf die Etymologie schon hingewiesen, sprang die Saite, so war das Lied aus und auch der Tanz, alles das willkürliche Aufhören bezeichnend, woher dann auch die abweichende Länge der Leiche.

Was in ihnen der Idee des Meistergesangs entgegen wäre, erblicken wir nichts rechtes und wieder haben sie Docens Meister, als: Conrad, Reinmar, Frauenlob, so gut gedichtet wie seine Minnesinger Lichtenstein, von Turne u. s. w. Gesang und Strophen haben wir immer, nur in größter Mannichfaltigkeit neben einander, man könnte sagen: es sind mehrere Lieder in einander gemischt. Es ist wahr, manchmal scheint das Lied bloß auf- und nicht abzusingen, manchmal sind die Abgesänge da, und selbst in jenem Fall ist es noch zweideutig, ob man nicht den folgenden Ton als ein Absingen zu betrachten hat. Sogar in einigen Leichen scheint sich der Typus des Meistergesangs in dem Ganzen zu zeigen, man sehe den des Lichtenstein. In denen des Rotenburgers bei einzelner Unähnlichkeit, ist eine fortschreitende Analogie im Verhältniß der Sätze leicht wahrzunehmen.

Bedeutender wäre, daß die späteren Meistersänger, so viel ich weiß, keine Leiche gedichtet haben, und nicht einmal der Ausdruck mehr vorkommt. Da aber Frauenlob deren verfaßt hat, welchen mir doch niemand vom Leib des eigentlichen Meistersangs herunterschneiden soll, so liegt eben nichts daran, daß späterhin, wie vieles andere, auch diese Gesangsart abgekommen. Und wenn wir sie auf die Gelegenheit des Tanzes besonders anwenden, so wich schon der zunehmende Ernst dem Gegenstande aus [52]). Dafür könnte man die Leiche eine Aus-

[52]) Haben die spätern Meistersinger ohne begleitende Instrumente gesungen? und wie die Minnesinger (außer den Leichen)? Ei-

weichung in die Volkspoesie nennen (nur nicht ihrer Form, sondern ihres Inhalts wegen). Wenigstens stehen die meisten auf gleicher Linie mit der Manier Neidharts und anderer seiner Zeit.

Das stelle ich bloß dahin und bemerke noch auf der andern Seite, daß ganz spät in dem Meistergesang Zusammensetzungen von Tönen statt finden, die ich zwar für keine wirkliche Leiche ausgebe, schon des fehlenden Namens halben, die aber, was die Hauptsache, von der Gewohnheit abweichend, dem feststehenden Princip untreu zu werden scheinen und dennoch Meistersänge sind. Man sehe die Erzählung vom Ursprung der Kunst bei Wagenseil, viele Töne und nur ein Ganzes, aus jedem Ton nur ein Gesetz und so abgebrochen, daß Worte und Sinn in den neuen Ton mit fallen. Die Analogie ist gewissermaßen noch stärker in dem Probestück des neuen Singers (Wagenseil l. c. 554.), wo nicht einmal ein Gesetz

nige Gründe sind für die Bejahung jener Frage, es fehlen aber hier noch Nachforschungen, die man bisher vernachlässigt hat. Der innige Zusammenhang des Meistergesangs mit Musik seit der mittleren Epoche unterliegt keinem Zweifel, dahin weist schon der entlehnte Ausdruck: Tabulatur, hin. Die musica gehörte ja unter die sieben Künste, Marner 2. 177. singt auch: melos et thonos canere dulcis nos docet musica. (Im Zweifel jedoch, wo die Dichter von Tönen sprechen, denke man mehr an die Form als die Musik.) Rumelant sagt von diesem Marner: er habe Musik an der Hand und Silben am Finger. Gervelyn CCIV. wirft dem Mißner vor, daß er seine Töne von den Pfaffen habe, weiter nichts wisse, unter den Pfaffentönen muß aber natürlich die unter der Geistlichkeit besonders getriebene musikalische Singkunst verstanden werden. Auf Instrumente möchte ich, wie gesagt, diese Musik der mittleren und späteren Meistersänger nicht ausdehnen. Die älteren haben vielleicht sich manchmal der Geigen (cf. Unverzagter XIV-XX.) und der Harfe (Walter 1. 112. u. Tristan 4585-88.) bedient, gleich den Volksspielleuten. Ich erinnere auch hier an Reinmar den Fideler.

in einem Ton ausgehalten, sondern das Ganze so aus den vier gekrönten Tönen componirt wird, daß der erste Stoll aus einem, der zweite aus einem andern, der Abgesang aus dem dritten und der wiederkehrende Stoll aus dem vierten Ton geht. Hier also ein Meistersang der äußern Eintheilung und dem Namen nach und doch das Grundprincip, die Gleichheit des Stollen zerstört. Diese Ausnahme beweist eben so wenig gegen die Regel, als die Leiche. In Puschmanns Meisterhort auf Hans Sachs, wo drei ordentlich ausgesungene Töne ein Ganzes bilden, ist die Vereinigung weniger tadelhaft, in jenem Beispiel fast unvernünftig.

Bodmer mag es auch gefühlt haben, als er mehrere Leiche ausließ, ich finde in ihnen eine schwächere Poesie, es ist etwas eintöniges, und kein Ruhepunct. Die dem Dichter gegebene Mannichfaltigkeit hat ihm nur anscheinende, statt wahrer Freiheit gelassen, denn er wird zu dem buntesten Wechsel genöthigt, wo ihm einfache Wiederholung viel näher liegt. Ungerecht könnte indessen das Urtheil immer heißen, so lange wir nichts von der begleitenden Musik wissen, die sicher bei den Leichen mehr bedeutet hat, als bei andern Liedern.

Was schließlich die französischen lais betrifft, (wobei man einmal an laxatum, los; und dann an das entgegenstehende lay, Gesäß, Band, nordisch lag, denken kann); so sind sie etwas anderes gewesen, und hat Gottfried unleugbar das Wort in Leich verdeutscht, so lag ihm das letzte zu nah und gab einen vollkommenen Sinn, nur mehr unsern ursprünglichen als meistersängerischen. Nach Legrand I. 105, der auch etwas von dem deutschen Lied gehört hat, wurden die lais gesungen und waren mit chanson einerlei. Vergleicht man aber die gedruckten lais von Lanval, Graelent, Aristote und de l'oiseau, so stehen in einigen zwar ein Paar Sangverse, das meiste aber und die andern ganz ist wie jedes andere Fabliau unsingbar; also wieder der Gegensatz zu Gesang, um so mehr,

als eine bekannte Stelle aus Wace deutlich auf die vieles, rotes, harpes und fietalx (Fideln) hinweist.

Die spätern lays, z. B. die des Froißart, habe ich noch nicht gesehn, es sollen regelmäßige Strophen gewesen seyn, was sind aber die virelays, die Roquefort durch lais tournés erklärt? Eine weitere Untersuchung liegt von unseren Leichen und dem Meistersang abwärts.

11. Mannichfaltigkeit.

Ich habe gezeigt, welche Regel in dem Meistersang walte, und zu beweisen gesucht, daß sie in den frühesten und letzten Erzeugnissen desselben auf gleiche Weise erkannt werden muß. Uebrig bleibt noch durchzuführen, daß ihre Anwendung die größte Mannichfaltigkeit zuläßt und eben diese unerschöpfliche Entfaltung wieder von alten und neuen Meistersingern gleichsam als zweite Regel gehalten worden ist. Mit Recht betrachte ich also diesen zweiten Punct als einen zweiten innern Beweis meiner Vorstellung und verfahre darum vergleichungsweise, indem ich die Mannichfaltigkeit früher und später Periode zusammenstelle. Vollständigkeit ist hierin vorerst noch eben so unnöthig als weitläufig.

Unter den Minneliedern sind die einfachen Töne die häufigen und darunter wieder die von sieben und besonders acht Zeilen, in diesen beiden ist ein gutes Viertel aller Lieder der manessischen Sammlung gedichtet. Nächstdem trifft man die zehnreimigen am meisten an, und gewöhnlich so, daß der Stoll 3, der Abges. 4 Zeilen, nicht ganz so oft, daß der Stoll 2, der Abges. 6 Zeilen hat, am seltensten, daß er aus 4, der A. aus 2 besteht. Hiernach sind die sechs=, dann die neun=, dann die eilfzeiligen Strophen die häufigsten, jede Art wieder mit eigenen Verschiedenheiten.

Indessen fehlt es auch an alten Meisterliedern nicht, die immer länger und verwickelter werden, es würden sich fast zu

allen innerhalb eines gewissen Kreises möglichen Fällen Beispiele finden. So habe ich, wenn man einmal nach den Zeilen der Stollen classificiren wollte, (welches in vieler Rücksicht am bequemsten,) zu den Liedern mit dreizeiligen Stollen Variationen der Abgesänge von 1 bis 9 Reimen, (also Strophen von 7 bis 15 Reimen) gefunden; zu denen mit vierzeiligen Stollen Abgesänge von 1 bis 9, und zwei von 12, einen von 18 Reimen, mithin Töne von 9 — 17 und von 20 und 26.

Fünfreimiger Stollen finde ich in der maneßischen Sammlung 32 Lieder, mit Abges. von 3 bis 11 Reimen. Der mit sechszeiligen habe ich nur 15 notirt, und zwar mit Abges. von 4, 6, 7, 8, 9 und 10 Reimen, welches Töne von 16, 18 — 21 gibt. Seltner werden die Lieder, wo es höher steigt, doch kenne ich zwei mit siebenreimigen Stollen, nämlich eins des Nifen 1. 23. (seht an die heide ꝛc.), wo der Abgesang 9, der ganze Ton also 23 Reime zählt, und eines von Canzler 2. 244. (helfent mir ꝛc.), wo im Abgesang 14, im Ganzen 28 Reime stecken [53]). Das Minnelied (manigerleie blute ꝛc.) von Winli

[53]) In diesem und einigen der folgenden sind zwar viele Reime ganz hart auf einander folgend und fast allein die Zeile ausfüllend. Es stände auszumachen, ob man nicht mehrere in eine Zeile zusammensetzen müßte, wogegen ich weniger hätte, wenn die Analogie späterer nicht dagegen wäre. Die Mss. entscheiden hier nichts, da man erst seit dem 15ten Jahrhundert die einzelnen Zeilen abgesetzt findet, obgleich man schon früher die Stollen und Abgesänge unterschied, was sich in den frühsten Mss. auch nicht einmal zeigt.

Die spätere Terminologie benennt solche Reime Pausen oder Schlagreime, je nachdem sie ein- oder zweisilbig. In den Büchern sind ihnen zuweilen ganze Zeilen eingeräumt, zuweilen nicht, dann ein oder zwei rothe Striche dahinter. Das stärkste Beispiel ist mir in Ambr. Metzgers Irgång Labyrinth weis bekannt, welche aus 62 (nämlich 17 + 17 + 28) lauter einsilbigen Reimen besteht, die auch in dem vorliegenden Exemplar in eben so viel einzelne Zeilen abgesetzt waren.

2. 22. hat Stollen von 10, Abges. von 8, also auch 28 R, in ihm ist der Refrain offenbar eine vom Bau des Abgesangs unabhängige Zuthat. Die einzelne Strophe von Walter 1. 116. (ich minne si ꝛc.) hat in den Stollen 11, im Abges. 22, überhaupt 44 Reime. Das reimreichste aller Minnelieder in der maneßischen Sammlung ist das von Conrad v. Wirzburg 2. 203. (gar bar lit wit ꝛc.), welches 54 Reime, und zwar in jedem Stollen 13, im Abgesang 28 aufzuweisen hat.

Der Leiche will ich hierbei nicht eigentlich gedenken, weil sie zwar eine größere Menge Reime, aber mitten in ihrer Künstlichkeit eine gewisse freie Bewegung haben. Inzwischen gehören die einzelnen Töne, woraus sie zusammengesetzt, nicht selten an sich betrachtet zu den verwickeltsten. In Otto von Turnes Leich 1. 192. sind achtreimige Stollen gar nicht zu verkennen, und bei Frauenlob 2. 214. bilden die drei Absätze: der smid ꝛc. wiewol ꝛc. und ich bins ꝛc. augenscheinlich nur eine Strophe, die beiden ersten die Stollen, die letzte den Abges., das Ganze enthält 48 Reime [54]).

Die Mannichfaltigkeit in der maneßischen Sammlung ist zu bewundern, man wird wenig fehlen, wenn man eben so viel verschiedene Weisen als Lieder ansetzt, etwas über 1200. Findet man zwei Lieder von gleicher Reimezahl, so können diese sehr verschieden unter Stollen und Abges. ausgetheilt,

Uebrigens möchte ich diese Fälle nicht mit den oben in der zweiten Einwend. Nro. 4. abgehandelten verwechseln. Diese hier bestehen ganz genau mit unserm Typus und passen hinein, jene sind davon unabhängig. Hiernach sind zweideutige Fälle zu bestimmen, cfr. Docens Note 21.

[54]) Ich habe bei diesen Citaten mir einmal vergönnt, die maneßische Sammlung als ein Einartiges anzusehen, nicht als aus Minne- und entgegenstehenden Meisterliedern zusammengesetzt. Docen wird selber wahrnehmen, daß meine Beispiele auf seine beiden Arten gerecht sind.

und sind sie gleich ausgetheilt, sehr verschieden verflochten seyn. Und findet sich selbst hierin Uebereinkunft, so macht die abwechselnde Silbenzahl neue Differenzen möglich, so wie auch die verschiedene Anwendung männlicher und weiblicher Reime. Denn wird in vielen besonders älteren Liedern der letzte Unterschied nicht beachtet [55]), so sehen andere unleugbar darauf [56]).

Das, was wir jetzo reiche Reime nennen, findet sich wohl in einigen Meisterliedern, cf. Nifen bei Benecke n. XVIII., aber daß diese künstliche Zugabe vom eigentlichen Ton ganz unabhängig, beweise ich mit einem der letzten Lieder des Weim. Codex in des Regenbogen langem Ton, in welchem sonst keine reiche Reime stehen, hier aber hinzugefügt worden sind. Später hießen sie rührende Reime und waren verboten. Wagenseil 519.

Bei den späteren Meistern, zu denen ich mich wende, finden wir dieselbe characteristische Tonmannichfaltigkeit. Dennoch stehen sie hinter den älteren an Erfindung zurück. Wagenseils bekanntes Verzeichniß begreift nur 221 Töne, und darunter schon einige ältere, die Zahl der Meister fällt dafür fast noch ansehnlicher aus. Freilich ist es unvollständig und geht nicht über die Töne von 34 Reimen hinaus, ich könnte es schon jetzo mit gegen 100 Tönen bereichern. Man muß aber zur Erklärung des immer bleibenden Abstandes hinzunehmen, daß späterhin die Nachbildung alter Töne häufiger wurde, (wovon unten).

Die einfachen Töne sind verhältnißmäßig weniger beliebt, natürlich weil die Formen immer steifer wurden, nachdem aber im einfachen, feinen alles schon erstarrt und geschlossen, immer

55) Gleich das erste Lied der maneß. S. — oder Walter 1. 108. (ein nüwer ꝛc.) — oder Tugendh. Schr. 2. 104. (so wol ꝛc.)

56) Walter 1. 109. (do der sumer ꝛc.) Conrad v. Wirzb. 2. 203. (gar bar lit ꝛc.)

noch ein Spielraum im großen übrig blieb, ja nothwendig war. Wagenseil führt nur 8 sieben- und 7 achtreimige Töne an, allein 30 von 20 und 16 von 21 Reimen. Indessen hat z. B. Frauenlob vorzüglich eine Menge Lieder in seiner kurzen Weis (von 8 Reimen) gedichtet, von gewiß simpler Zusammensetzung. Unter den Meistergesängen des 17ten Jahrh. sind einige von solcher Einfachheit, daß sie darin alle Minnelieder zu übertreffen scheinen, wenn man ihnen das Gesuchte und Gezwungene eben in dieser Kürze nicht ansähe. Ich verweise auf des vielgeübten Ambr. Metzger's Felten und überkurze Senftkörnlin und Einbeer W. In der letzten ist nur ein einziger Reim, auf den die zwei Zeilen jedes Stollen und die eine des Abges. ausgehen, auch findet sich in der Silbenzahl keine Abweichung (wie in gleichem Fall bei Canzler 2. 243. „leider winter ungestalt ꝛc."); aber gewiß ist durch die Musik etwas hervorgehoben worden.

In dem Aufsteigen hingegen suchte einer den andern zu überbieten, und unter den späten lassen sich mehrere Strophen aufsuchen, die es zu hundert und drüber Reimen bringen. Benedicts v. Watt Riesenweis hat 97, dessen überlanger 122, Puschmanns Adlerweis 100, M. Gumpels überlanger T. 120, die eben so benannten des Caspar Betz u. Mich. Vogel 108 und 105 Reime. Die gute Wahl des letzten Namens erzeigt sich beim Lesen eines solchen Meistersangs noch viel unzweifelhafter, ich möchte aber diese reimüberbietende Periode nicht, sondern eher die mittlere (des 14ten Jahrh.) für die allerkunstreichste halten, denn hier entdecken sich Schwierigkeiten im Kleinen, Feinheiten in Worten und Farben, die kein Meistersänger zu Nürnberg herausgebracht hätte.

Aeußere Beweise.

I. Gesellschaft, (Schule?)

Wir haben gesehen, daß ein nämliches Princip in der ganzen Zeit des Meistersangs herrscht, ohne daß es selbst durch eine schriftliche Urkunde aufgestellt worden. Halten sich doch spätere Tabulaturen, von welchen Kenntniß auf uns gelangt ist, nicht eigentlich an den Grundsatz, als an eine bekannte Sache, vielmehr bestimmen sie allerhand auswendig hinzugetretene Regeln und Gebräuche. Es ist recht merkwürdig, daß in keinem der mir vorgekommenen, Schulkunst überschriebenen Meisterlieder ein Wort von Stoll oder Abgesang und deren Unerläßlichkeit stehet.

Selbst Anfangs mag hierüber nichts ausdrücklich verabredet worden seyn. Die Regel mußte einmal durch sich selbst gelten und galt so fort. Durch Lehre [57]) und Nachahmung entstand der Meistergesang. Die, welche ihn ausübten, waren deßhalb in keiner gewissen Gesellschaft, wohl aber in einer Classe; sie mögen sich immer für ihres Gleichen anerkannt und etwa in einem solchen Verhältniß gestanden haben, wie es später, z. B. zwischen einem Nürnberger und Straßburger Meister eintrat [58]). Schon das unstete Leben der ersten Meister schließt ein fixirtes Zusammenleben aus; was die ausge-

57) Walter sagt (1. 132.): „zu Oestreich lernte ich singen und sagen." Friedr. von Sonnenburg in der bekannten, früher mißverstandenen Stelle: „daz rieth mir der von Rif und andere gute Meister nicht." (Nach Docen ist dieser Rif ein bloßer Minnesinger.)

58) Gervelyn singt CCIV. vom Mysner, wo er ihn des Verdachts schuldlos befinde, sey er „sein gut Geselle." 2. 226. „min geselle Spervogel." Walter 132. „blasgeselle" (?)

zeichnete Vorneigung des Thüringer [59]) Landgrafen und einiger anderen that, war nicht überall so, und dennoch haben die Dichter vielleicht nie eine lange Zeit in Eisenach zugebracht; von Walter wissen wir, daß er noch häufiger in Oestreich lebte, wo auch Ofterdingen, wohl schon seinem Geburtsort nach, mehr einheimisch gewesen. Es konnten sich sogar unter den Dichtern eines Orts Streitigkeiten und Parteien bilden, was hernach z. B. unter den Straßburger Meistern wegen ihrer bürgerlich brüderlichen Verbindung ganz undenkbar gewesen wäre, allein wirklich noch im 14ten Jahrh. eingetreten ist. Daher wir denn diese engere Gesellschaft nicht in das Wesen des Meistersangs hineinlegen dürfen. Daß Schüler sich an ihre Lehrer hielten und mit ihnen vielleicht herumzogen, ist etwas ganz anderes, wenn man hiernach eine merkwürdige Stelle im Tristan auslegen will, (v. 4696.), wo Gottfried von Walter und dessen werther Companie spricht. Es scheint auch glaublich, daß sich die Sänger zuweilen nach den Landschaften zusammengerechnet, Gervelyn (CCIV.) wirft dem Misner vor, er mißgönne dem Marner, aber es gebe noch andere wohldichtende Sänger in Osterfranken. Man sehe auch Maneße 2. 207^a. von Singern bei Rhein.

Dieß ist meine Vorstellung von Verbindung der früheren Meister unter einander; sie muß durchaus existirt haben, wenn man sich darunter eine Anerkennung der Genossenschaft in Befolgung gleicher Kunstregel und unterschieden von den Sängern des Volks denkt; eine so förmliche Gesellschaft, als später daraus geworden [60]), in dieser Frühe anzunehmen, ist mit

[59]) Man lese wie Walter (im Weingartn. Cod.) den Thüringer Hof lobpreist. Fragm. u. kl. Ged. pag. XLVII.

[60]) Wo man z. B. noch von dem eigentlichen Meister (Tonerfinder) den eingeschriebenen Gesellschafter zu unterscheiden wußte. Jedoch hat man sich diese Gesellschaft nicht so fest, wie eine andere Zunft vorzustellen.

nie beigefallen. Habe ich mich also in meiner Erwiederung hierüber unrichtig ausgedrückt, so berichtige ich das gern, obgleich Docen die wichtigen Folgerungen, die er aus der scheinbaren Einseitigkeit vorzulegen versprach, (N. l. A. 1807. S. 686. N. 6.) nachher zurückbehalten hat.

Deutlicher wird meine Ansicht von dem äußerlichen Verhältniß der alten Meistersänger durch das Folgende werden, worin ich die hauptsächlichsten Stellen über diesen Gegenstand zu sammeln suche. Vieles spätere findet sich schon ganz früh, manches frühe hat aber auch nachher abkommen und neuer Regel und Sitte weichen müssen [61].

1. Die wichtigste Stelle ist und bleibt der Wartburger Krieg. Er beweist, daß die Meister auf einen Tag zum Singen zusammen kamen, in Gegenwart der Fürsten und Herren, und selbst der Frauen [62]). Diese Oeffentlichkeit muß schon Feierlichkeit mit sich gebracht haben, das Singen geschah nach einer gewissen Ordnung, Ofterdingen hebt zuerst an. Vielleicht hatte der erstsingende die Wahl des Gegenstandes, dießmal legte Ofterdingen das Lob der Fürsten vor, in der Folge des Streits aber ging man daraus in Räthsel, Fragen und Gleichnisse über, welche die Heiligthümer der Natur und des Glaubens begriffen.

[61]) Dahin gehört z. B. die Ueblichkeit des Wortes Bar, für den Inbegriff aller Gesetze eines Lieds. Vor dem 16ten Jahrhundert kommt es aber bei keinem Meister vor, und hängt schon darum mit dem alten Bardenwesen nicht zusammen. Vielleicht heißt es so viel als Art, Weise, genus. Die Baratreyen einiger Meister des 15ten Jahrh. darf man nicht hierher ziehen, Parat für Putz, Schmuck, Geräusch steht in der maneß. S. und im Titurel mehrmals.

[62]) Man sehe im maneß. Codex Str. 10 u. 17. und im Wiener 4 und 9; auch das Gemählde im manessischen, nachgestochen im ersten Bande des altdeutschen Museums.

Es scheint, daß der proponirende Theil auch befugt war, die Richter des Streits zu wählen, sie werden hier Kieser oder Merker genannt, und daß sie ihre Würde geltend gemacht, erhellt z. B. aus der 48sten Str. des Jen. Cod., wo es heißt: „da wurde geklagt, er hätte sich versprochen", auch der Grieswart fehlte nicht. Alles das erinnert an die Ritterspiele überhaupt. Was an einem Tag nicht ausgesungen wurde, konnte an einem andern fortgesetzt werden, unser ganzer Krieg geht zu verschiedenen Zeiten vor, und einmal liegt ein langer Raum dazwischen. Besonders merkwürdig ist endlich die Bedingung des Streits, nicht dem Sieger waren Kränze oder Preise ausgesetzt, sondern dem Besiegten Strafen, der Kampf ging auf Tod oder Leben, der Unterliegende sollte in Henkershände kommen, allmälig wuchs die Erbitterung der Parteien so, daß „ohne Friede" sollte gesungen werden. Die Bedingung des Kampfs mag mithin weniger in der Sitte gegeben gewesen, als jedesmal für die einzelnen Fälle von den Streitenden selbst bestimmt worden seyn. Der Ernst aber, welcher hier in die Kunst der Poesie gelegt wird, ist so streng und hart, daß man um deswillen an der Wirklichkeit des Ereignisses zweifeln möchte, zumal da es bei den Turnieren gewöhnlich nur auf ein erlustigendes Spiel abgesehen wurde [63]).

Es ist hier gar nicht der Ort, meine Meinung über den Wartburger Krieg, und über Klinsors geheimnißvolles Dazwischentreten, vollständig darzulegen, ich kann nur erklären, daß sie derjenigen vermuthlich ganz entgegensteht, welche darin der Sache nach bloße Allegorie, der Form nach, die Arbeit eines einzigen Dichters erblickt. Ich gebe zu, daß manche Stellen später und anderwärts interpolirt worden, allein annehmen, Eschenbach habe das Ganze verfaßt, hieße fast das Factum

[43]) Wenigstens früher. Cf. Reinmar v. Zw. 2. 129. Str. „Turniren was" ꝛc.

überhaupt leugnen. Entweder aber ist dieses wahr oder nicht. Für den ersten Fall spricht vieles in der innern Sache, die Wahrscheinlichkeit, daß die Erzählung der Chroniken nicht aus dem Gedicht selbst, sondern anderswoher, aufgefaßt; und (um nur das bekanntälteste zu nennen) das Zeugniß des nicht viel späteren Dieterich von Thüringen, warum sollen also die Originale einer so merkwürdigen Begebenheit nicht aufbewahrt worden und warum sollen die Umstände erdichtet seyn? Zur Annahme des zweiten Falls haben wir wenig bedeutende innere Gründe und äußere gar keine. Die Meister hatten wohl solch eine würdige Vorstellung von ihrer Kunst, daß sie alles daran setzten, selbst ihr Leben; es ist etwas Herrliches in jeder edlen Leidenschaft, wenn sie sich aufs Höchste bringt, und etwas durchaus Freies, daß die alten Germanen vom Spiel entzündet ihre Freiheit zuletzt lieber verspielen, als im Wagen dahinten bleiben wollten. Solcher Züge hat die deutsche Geschichte mehr [64]). Wer aber dem Wartburger Krieg nur eine symbolische Wahrheit zugestehen will, von dem verlange ich bloß etwas viel leichteres, nämlich daß er mir die griechischen Sagen von Apollo, Silen, Midas, Chiron und Orpheus ꝛc., (die unvergleichbar mythischer liegen,) auf seine Art, jedoch einigermaßen vernünftig erkläre.

Dieser Krieg, sicher der merkwürdigste, war nicht der einzige in der Geschichte unseres Meistersangs, von andern mag keine Nachricht auf uns gelangt, ihr Gegenstand jedoch sehr

[64]) Siegfried schlägt dem Günther vor, jeder soll Land und Leute in das Spiel des Streits setzen. (Nib. 465.) Brunhildens Freier hauptverlustig, sobald er gegen die Braut verliert. (v. 1524.) u. s. w. Egil Skalagrim hingegen bekommt sein verwirktes Leben geschenkt, um eines schönen Liedes willen, das daher den Namen Höfolausn (Haupteslösung) führt. S. Egils saga, cap. 63. 64. Der Dichter sieht diesen Preis noch für gering an, (ebendas. p. 657.)

mannichfaltig gewesen seyn [65]). Der Hynnenberger sagt CCXIV, daß dumme Laien nicht von der Natur reden sollen, selbst einem weisen Pfaffen sey es zu viel, man solle sich aber darüber einen meisterlichen [66]) Streit mit rechter Kunst entstricken

65) Wolfh. Spangenberg nennt diese Lieder einmal Streit- und Reiz- dann auch Haft-Lieder, welches letzte an die Auffoderung: nun Meister löse mir diesen Haft! (W. Kr. Str. 30.) erinnern wird. Dem Fr. von Sunnenburg (CCCCXXX.) legte seine Liebste (Vredelin) ein Beispiel vor, und er singt: „sit ich durch ire liebe disen haft untsliezen sol."

66) Hier ist der Ort, einem Einwurf zu begegnen. Man könnte darauf verfallen, das Wesen des früheren Meistergesanges eben durch die Anwendung der Poesie auf die Lehren der sieben freien Künste zu erklären, also in ihm eine bestimmte gelehrte, allegorische, theologische Dichtkunst zu suchen, die denn späterhin nur moralisch und biblisch geworden wäre. (Cf. Docen not. 30. p. 448.) Außer mehreren andern noch nachher anzuführenden Stellen, (vergl. oben Note 20. und den N. l. A. 1807. 772. 773.), läßt sich anscheinlich auch die Idee der Wettstreite darauf deuten. Allein:

1) es bliebe unerklärt, warum eine sich als höchst characteristisch darstellende Form auch in den andern Liedern über weltliche, gemeine Gegenstände vorkäme, oder warum die gelehrte Kunst sich auch nicht äußerlich einen eigenen Kreis gezogen hätte.

2) Bei den späten Meistern gelten diese weltlichen Lieder doch gewiß für rechte und förmliche Meistergesänge, überhaupt eine solche sachliche Trennung ist nirgends ausgesprochen.

3) Die fürstlichen Loblieder, wovon namentlich der Wartb. Kr. den Anlaß genommen, passen nicht recht unter eine solche Ansicht.

4) Wir dürfen doch nur wenigen unter den anerkannt älteren Meistern diese Gelehrsamkeit beilegen, unter den ältesten etwa allein dem Klinsor; aus Wolframs eigenen Gedichten ständen sonst eine Menge Stellen, worin er seine Laienschaft erkennt, entgegen, ungeachtet dieser Meister unstreitig einen Reichthum von allerlei Kenntnissen besaß. Rumelant stellt sich auch den gelehrten Meistern entgegen. CCCV. u. CCCXIII.

5) Gerade die Meister, in deren Periode jener postulirte Begriff des Meistergesangs noch am ersten zu finden wäre, klagen

sehen, mit Tönen und guter Rede. Womit eine Parallelstelle des Meister Heinrich Mögelin (im Göttinger Ms. gleich eingangs) zusammen zu nehmen, welcher beweisen will, daß unmöglich und beschwerlich sey einem Laien, zu dichten von Gott und den Wundern der Natur, leichtlich vergesse er sich mit einem Wort, dann werde sein Gesang wund von der Meister Strafen, vor den Fürsten solle niemand dichten als ein wahrer Meister.

Ein Dichtstreit des Frauenlob mit andern Zeitgenossen bezog sich auf den Vorzug, welcher dem Wort „Frau" vor „Weib" gebühre. (Cf. Maneße 2. 216.) Frauenlob erhöhte ersteres und hat vermuthlich daher den Namen, nicht etwa von den Minneliedern, die er weltlichen Frauen zu Ehren, oder dem Leich, den er auf die himmlische gedichtet. (Vergl. indessen Herman Damen DCCXXXII.) Gerade die Lieder in dem Jenaischen Gesangbuch, welche sich hierauf beziehen, hat Docen, als er Frauenlobs Gedichte zu vervollständigen angefangen, nicht bekannt gemacht, was er vor allem hätte thun sollen; im Weimarischen Codex kommen ebenfalls viele dahin gehörige, zum Theil wohl dieselben vor, aber in sehr entstelltem Text.

über den Verfall der Kunst und der Minnepoesie, die Namen, welche sie dabei nennen, gehören letzterer zum Theil ausschließlich.

6) Die späten Tabulaturen ermahnen zu Liedern aus der christlichen und römischen Geschichte und zu andern höflichen Gedichten. Folz tadelt den Zorn und Schneider, daß sie über „gemeine laiische Art" gedichtet, zweifelt aber wohl nicht an ihrer Meistersängerschaft, wie denn auch H. Sachs in der Summa seiner Gedicht ausdrücklich sagt, daß seine Meisterlieder außer ernsthaften Gegenständen auch kurzweilige, fröhliche Schwänke behandelt hätten.

7) Viele der einzelnen, noch vorkommenden literärischen Beweise widerstreiten endlich. Ich räume aber gern ein, daß solche Wettstreite in der ersten Periode wenigstens immer nur von großen berühmten Meistersingern herrühren werden, die reichen und fürstlichen befaßten sich nur mit Liebesliedern.

In einem derselben behauptet der Sänger durchaus, Gottes Mutter sey niemals Weib, stets Frau geheißen worden, denn das erste Wort bezeichne mehr die irdischen, das andere die himmlischen Tugenden. Der ganze Streit mag viel älterer Anregung seyn, Vogelweide ist anderer Meinung und setzt wip über frowe, (1. 116. Col. 2. unten. cf. 1. 119. die fünfte Str. des Lieds: ir sult ꝛc.) überein mit dem Mysner DCI. Solche Streite können Feindschaften und bittere Vorwürfe veranlaßt haben, wie man auch an einem wirklichen bösen Verhältniß zwischen Wolfram und Klinsor[67]), Frauenlob und Regenbogen, Mögelin und Regenbogen, Rumelant und Singof (cf. CCLXIV mit CCCXVI.) nicht zweifeln darf.

Daß die poetischen Wettstreite nach und nach aufhören, erklärt die Geschichte des Meistersangs und kann nichts gegen mich beweisen. Einmal nahm die geringere Gelehrsamkeit der späteren Meister den Gegenstand weg, dann litt das engere bürgerliche Leben kein unfreundliches Zusammentreten mehr. Vielleicht währte das einfachere Aufwerfen oder Vorlegen von Fragen und Räthseln (wie es Kelyn (XCV.) thut) etwas länger. Man hat einen Gesang von Regenbogen, in dem er, (gleich wie in älteren erzählenden Gedichten die christlichen Ritter mit den Heiden) mit einem Juden über die Vorzüge des Christenthums disputirt. Ungeachtet hier auch der Grieswärtel angerufen wird, so geht doch Kampf und Entscheidung von einem Dichter aus, und darf also nicht mit jenen Meisterwettstreiten vermischt werden. In diesem Sinn, ohne alle Persönlichkeit, hat auch Hans Sachs seine Kampflieder zwischen Leib und Seele, Tugenden und Lastern gedichtet; bekannt ist der noch ältere Streit zwischen der Liebe und Schöne[68])

[67]) Allenfalls auch zwischen dem Marner und Reinmar von Zweter. Cf. 2. 169.

[68]) Spuren davon bereits bei Reinm. v. Brennenberg.

und nicht weniger eine Reihe der besten Volkslieder, als zwischen dem Buchsbaum und Felbinger, dem Wasser und Wein ꝛc. Die Concurrenz der späteren Meister mit ihren Liedern zu einem gewissen Preis (nach dem Memminger Bericht S. 52. Gleichen, d. h. mit Liedersingen um die Gabe streiten) ist etwas Verschiedenes und doch etwa damit Verwandtes. Es wurde in den Liedern aber selbst nichts bestritten, sondern das formell beste des Preises würdig erkannt.

2. Wolfram in der letzten Strophe des vierten Cap. im Titurel (oder in der 542sten) sagt:

mit reymen schon zwigenge
seint dise lieder worden
gemeßen recht die lenge
gar in ir don nach meistersanges orden
zu vil zu klain das tuot ein lied verswachet
ich wolfram bin unschuldig
ob schreiber dicke recht unrichtig machet.

Das erkläre ich so: „schon zweimal sind diese Lieder, d. h. Strophen in ihrem Ton, wie ihn die Regel des Meistersangs mit sich bringt, nachgemessen worden; die Abschreiber aber machen die rechten Lieder häufig unrichtig, indem sie Silben auslassen oder zufügen, daran bin ich ohne Schuld."

Die Stelle beweist unwiderleglich die Existenz des Meistersangs zu Wolframs Zeit und daß der Titurel ein Meistergesang [69]) sey. Dieser Sinn besteht bei jeder Erklärung und jeder Variante. Die richtige Lesart enthält sogar unser eigentliches Wort, wie es später üblich war. Püterich führt die Stelle in der Hauptsache eben so an, statt „in ihr Ton" hat er „vil jar gerecht" — hinten im Druck ist die Strophe zum

[69]) Herr D. hat hernach selbst im Museum S. 149. einen Ton, der in Conrad von Megenbergs Prolog vorkommt, dem Meistersang zugesprochen, obwohl dabei alles zweifelhafter aussieht.

Schluß des Ganzen wiederhohlt und mit einigen andern Abweichungen. Dreigeng statt zweigeng, und in der vierten Zeile: „weise und Wort nach meisterlichen orden." 70) Ich werde nachher ausführen, daß das Adjectiv meisterlich hier nothwendig dasselbe aussage, was in dem Substantiv Meistersang liegt; gern aber möchte Docen der ohne Zweifel entstellten und durch Püterich widerlegten Lesart anhangen, um dann etwa: „nach vollkommenster Ordnung" allgemein zu interpretiren; wie gezwungen und uncritisch, gebe ich jedem anheim.

Vielleicht könnte man noch bestimmter so übersetzen: zweimal hab ich nun schon all diese Lieder der Regel unseres Meistersangs nachmessen lassen, — da man weiß, daß reiche oder berühmte Dichter diese Arbeit andern, etwa ihren Dienern, übertrugen. Man sehe Adelung 2. 235. (anno 1410.)

Inzwischen läßt sich gegen meine Auslegung eine weitere Stelle des Titurel einwerfen. Str. 1140 erwähnt der Dichter: „zweifalt Rede war dies Mär gesaümt, wenn ein Meister stirbt, so nimmt es der andere auf." Das heißt: diese Geschichte ist nun zweimal bearbeitet worden, nach dem Tod des ersten Dichters, habe ich sie neuerdings übernommen. Scheint aber nun nicht unser obiges "zwigenge" mit diesem „zwifalt" zusammenzuhängen, und ersteres so erklärt werden zu müssen: „schon zweimal ist diese Geschichte gereimt oder bearbeitet worden"? Dann zwar ginge die gegebene Erläuterung vom Messen verloren und man hätte auch die andere Arbeit für meistersängerisch erklärt. Allein hier spricht ja der Meister gerade nur von seiner neuen Bearbeitung, die zu bestimmten Worte: „diese Lieder" schließen allen Zweifel aus, das kann nicht heißen: diese Geschichte, sondern nur: diese meine Bearbeitung. Eschenbach hat hier keinen Anlaß von der Geschicht der Bearbeitungen zu reden, vielmehr will er bloß der schlech

70) Hiernach citirt offenbar auch Hanemann zu Opiz.

ten Copisten erwähnen und versichern, daß seinerseits alles geschehen [71]).

Oder will man endlich den Ausdruck: „zwigenge" überhaupt nicht auf die Zeit, sondern auf die Form beziehen? [71 b]) wo man denn: schon durch: schön, erklärte, (zumal bei Püterich schlecht stehet) und folgenden Sinn erhielte: „diese Lieder sind in schönen zweigängigen Reimen gemacht worden." Vorerst scheint mir das sprachwidrig, und: gang oder: gänge, gerade in dem Sinn zu verstehen, wie die Dänen noch jetzt ihr gange (to gange, tre gange = mal) oder die Niederdeutschen ihr: werf, (die Altdeutschen: stund, die Engländer: times und die romanischen Sprachen ihr: veces, fois) gebrauchen. Dann aber, wie soll das Characteristische des Wolframischen Titu-

71) Aber wie kommt er darauf? weil hier im Gedicht ein Hauptabschnitt, mit dem gewiß das Vorsingen oder Lesen auf dasmal beschlossen wurde. (Merkwürdig fängt auch gerade nun das alte Fragment an.) Unstreitig paßte die Stelle besser an den Schluß des Ganzen, wo sie auch der Druck wiederhohlt, nicht aber das Hannöver. Ms.

71 b) Das thut auch Docen in seinem, seitdem obiges geschrieben wurde, erschienenen Sendschreiben, indem er die Str. 542 mit der Str. 1140 rc. verbindet. Ich darf mich hier nicht umständlich in seine Interpretation der letzten Stelle einlassen. Diese ist allerdings dunkel und schwierig. Die Beziehung des: zweifalt auf den Bau der alten Strophe liegt nah und hat einiges für sich. Allein daß unser: zwigeng ebenfalls dahin deute, bezweifele ich nach dem oben Ausgeführten eben so sehr, als die weiter versuchte Erklärung von Schlicht und Krumm, wovon ersteres das nach der „ächten Meistersingerkunst" gebundene, letzteres das freie alte bedeuten soll. Das wäre mir wirklich gerade willkommen, wenn nicht viel andere Stellen im Titurel (Str. 20. 65. 1654. 1701. 2099. 2243. 2293. 2404. 2938. 3077 rc. rc. und besonders auch im Püterich (Str. 58. 59. 141. 142.) widersprächen. Es scheint eher, daß: schlecht, wenigstens in der ursprünglichen Anwendung auf die Rede gerade die freie, ungebundene ausgedrückt habe, s. Pez v. sleht, und bei Otfried cap. 1. v. 37. prosun slihti ganz deutlich.

relfons in diesen zweigängigen Reimen erklärbar seyn? etwa, weil er die langen zwei ersten Zeilen nun entzwei geschnitten und geflochten hat? Und warum konnte ein späterer Ueberarbeiter (der bekannte Albrecht) geradezu „dreigeng" setzen, da er doch an der Wolframischen Form gar nichts änderte? schon er müßte also den Wolfram mißverstanden haben.

3. Eine merkwürdige Strophe unter Walters Liedern (1. 113.), die aber vermuthlich nicht von ihm, sondern einem dritten gemacht und gegen den sonst unbekannten „her Volcnant" gerichtet ist, enthält, daß dieser keine Ehre habe, daß er den Meistern ihre meisterlichen Sprüche treten wolle, er möge das bleiben lassen, Herr Walter sey Korn, er Spreu und das wird noch in einer andern, nachdrücklicheren Vergleichung ausgedrückt [72]). Dieser Volcnant könnte etwa ein Volksdichter gewesen seyn, wenigstens wird er hier von der Gattung der Meistersänger bestimmt ausgesondert. Wie Docen im Mus. 1. 216 von einem Uebermuth gegen Weiber spricht, verstehe ich nicht, es soll wohl „Meister" heißen.

4. Nach der bekannten Stelle Gottfrieds von Straßburg im Tristan v. 4516 u. s w. sollte man doch wohl annehmen

[72]) Auch ist merkwürdig, wenn es an diesem Ort heißt, Walter singe was er wolle, des kurzen und des langen; gleicherweise bietet Wolfram 1. 148. seiner Frauen kurzen oder langen Gesang an, welchen sie wolle. Denn dieß steht wahrscheinlich mit dem Tabulaturfehler des zu kurzen oder zu langen Singens (Wagenseil n. XXII.) in Verbindung, und Docen fehlt, (N lit. Anz. 1807. Col. 773.) daß er diese Terminologie zuerst bei Frauenlob (Miscell. 2. 280. ganz oben) zu erblicken glaubt. Man vergl. die Stelle eines Gedichts aus dem 14ten Jahrhundert (Adelung 2. 223.) Das zu viel und zu klein in der eben angeführten Str. Titurels mag leicht dasselbe bezeichnen, auch sehe man den Mysner DCXII. zu lanc zu kurz, zu breit, zu smal ꝛc. ꝛc. Otfrieds v. 43. (thie lengi ioh thie kurti) steht in Beziehung auf die Metrik der Alten.

dürfen, daß unter den Meistern auch Kränze und Lorbeerzweige dem Sieger ausgetheilt worden. Von dem Urtheil dabei, von der Kure spricht der Dichter ausdrücklich, und die Gloßen im schwarzen Buch können freilich auch allgemein genommen werden, warum aber sollen wir nicht an eine bestimmte Sitte der Meistersänger, das Schulbüchlein oder Codicill, denken dürfen?

5. Werner von Tuifen, (1. 45. in s. letzten Lied,) vermuthlich einer von Docens Nichtmeistersingern, legt ein Spiel, ein Räthsel vor, und sagt dabei: „nun merket alle Meister was es sey!" — Er scheint in Gegenwart von andern Meistern gesungen zu haben.

6. Auch nach einem Liede Walters 1. 120. ist anzunehmen, daß gewisse Tage zur Zusammenkunft [73]) angesetzt wurden. „Wann Sanges tag komme, solle man ihn schon singen hören, er singe nicht, es wolle denn tagen." Oder will man

[73]) Sollte zu der ersten Idee solcher Zusammenkünfte der Sänger untereinander nicht auch die alte Sitte der Kirchensänger mitgewirkt haben, welche eine Schule bildeten, und von denen Gerbert (1. 294.) sagt: vivebant in communi et habebant primicerium. Man denke hierbei an die Geistlichen unter den alten Meistersingern, an den Mönch von Salzburg, Bruder Eberhard, Bruder Werner, den Abt Sighart, (bei Vogt) u. den räthselhaften Klinsor, der selbst ein Meisterpfaff heißt. Und Gervelyn CCIV. spricht ausdrücklich von den Tönen der Pfaffen, so wie sich Rumelant CCCV. über sie aufhält. In der That läßt sich auch an einigen Zusammenhang des Meisterges. mit der gelehrten Musik nicht zweifeln und manches Terminologische der alten Meister nur auf diesem Weg erklären. Wenn z. B. Walter (1. 105.) von dreierlei Gesang, von dem hohen, niedern und dem Mittelschwank spricht, so versteht er gerade das nämliche darunter, was 400 Jahr später der bekannte Filip Zesen, der in seinem Gedicht an die überirdische Rosemund (Amsterd. 1645. S. 302.) von der Nachtigall sagt: „bald brummet sie den Grund und zieht den Mittelschall, bald hoch, bald über hoch." Cf. Titurel 5561. von kleinen, großen und mittelmäßigen Saiten.

darunter eine bessere, ruhigere Zeit verstehen? Den Gedanken hat übrigens Marner nachgesungen 2. 173.ᵃ oben.

Derselbe Walter (1. 106.):

Dis bispel ist zemerkene blint
swas nu davon geschehe, meister, das vint [74]).

7. Singenberg (1. 152.): könnte ich singen, das unter sechsen zweien däuchte gut. Sollte das darauf deuten, daß die Billigung anderer Meister ein Lied besonders gut gemacht hätte? so wünscht auch Walter (1. 105.) ein untadelhaftes, ungehaßtes Lied zu Stand zu bringen, er könne den Redereichen nicht in allem zu Dank singen. Frauenlob am Schluß eines Lieds (Docen Misc. 2 280) ruft aus: „besiegelt mir dieß Lied, es sollens die besten sehen," man mag nun hierbei an ein schriftliches Eintragen oder bloß mündliche Billigung der übrigen gegenwärtigen Meister denken. Siehe auch Helleviur v. 61.

8. Besondere Aufmerksamkeit verdienen hier die Erwähnungen älterer Meister. Walter in dem schon angeführten Lied 1. 120. sagt, die Zweifler klagten es sey alles todt, (also schon so frühe!) auf den Gesangtag werde man aber schon singen hören. Selbst kleinmüthig klagt er in einem andern Liede über den verdorbenen Gesang und des Reimars Tod (1. 105.)

Marner (2. 173.): „lebte sein Meister Herr Walter von der Vogelweide, der Venis, der von Rugge, die zwei Reimar, Heinrich Veldeck, Wachsmut, Rubin und Neithart, welche von Minne, Heide, Blumen und Vögeln sangen, aus deren Garten und Sprüchen er Blumen lese, so wollte er sie zu Zeugen nehmen. Doch lebten noch andere Sangesmeister und so möge ihm sein Herr von Heinberg, dem Rede, Wort und Reim in Sprüchen kund seyen, zeugen, daß er mit Sange niemand

74) Gerade so der Synnenburg CCCCIV., nachdem er ein Räthsel von einem wunderbaren Frauenbild vorgelegt:
„der vrouwen namen meyster untrat!"

trüge, d. h. fremden für eigenen ausgebe, wie leicht könne man aber nicht auf schon dagewesene Gedanken verfallen." — Hier werden ein Graf Venis, Rugge, Wachsmut, von deren Armuth nichts bekannt ist und die hier geradezu als Minnesinger characterisirt sind, eben so gut wie andere unter die Meister gerechnet, in deren Classe sich Marner selber mitzählt.

Ein anderes mit dem vorigen gleichzeitiges Lied, das in einer vatic. H. S. mitten unter unleugbaren Meisterliedern steht, zieht Adelung 2. 251. 252. aus:

wa sint nu alle die von minnen sangen
sie sint meisteilig dot ꝛc.

Nun werden genannt: Reimar, Walter v. V. W. (wieder als des Dichters Meister) von Buwenburg, von Rugge, von Johannisdorf, Friedr. von Husen, Walter von Metz, Robin, Wachsmut, Ulrich von Gutenberg — mithin größtentheils solche, die Docen nicht in die Reihe der Meister gebracht hätte [75]).

Robin (in dem Jen. M. G. B.) klagt den Reimar, Walter, Stolle den Bock, Nithart und Bruder Werner.

Bei Rumelant ist eine andere nicht weniger deutliche Stelle, (CCCLXIII.) Mysner, Conrad von W., Helleviur und der Unverzagte werden die vier besten Meistersänger genannt, wogegen Singofs Kunst nicht aufkommen könne. Dieß ist mit Singof CCLXI. CCLXIV. zusammen zu halten. CCCXIII. nennt R. den Marner den besten deutschen Singer.

H. Damens Klage (X. XI.): die Schandendienstmann wollen meinen guten Gesang vernichten, wenige üben die rechte Meisterkunst nach ihrer Würde [76]), hievor ist in aller Welt rechter Meistersang gewesen und hat bei reichen Königen ge-

[75]) Der von Gliers, welcher 1. 43. auch todte Dichter beklagt, will bestimmt nur solche nennen, die sich als Verfertiger von Leichen berühmt gemacht.

[76]) So klagt auch der Urenheimer (CCVI.), ehedem habe man rechte Meister werth gehalten und nicht Lecker für sie gegehrt.

wachsen. Reimar, Walter, Robin, Sonnenburger sind dahin, Marner, Ofterdingen, Wolfram und Klinsor (deren beider Gedicht meisterlich) — Meisner, Meister Conrad sind nun die besten mit ihrem gemessenen, ebenen Gesang. — Ich wiederhohle hier nicht die vorigen Bemerkungen, sondern füge die sich aufdringende hinzu, daß wenn wir ausgemachte Meister zum Theil über verlörenen Minnesang klagen hören, uns Buwenbergs Klage (2. 181.) gar nicht befremdet, welchen Docen für nur Minnesinger zu halten scheint. (S. 458.)

8^b^ Reinmars Stelle vom Seven bei Adelung 1. 95. welche Docen 449 dadurch zu schwächen sucht, daß er zwar die Meister als solche zugibt, über die sich Lütolt erhebt, ihn selbst aber als keinen darstellt. Das ist wenigstens gezwungen und mit nichts wahrscheinlich gemacht.

9. Ganzes wichtiges Lied des Hadloub (2. 187.): nirgends finde man so viel Lieder gesammelt, als im Züricher Buche, deß prüft man oft da Meistersang, die Singer möchten sich des Maneßen Hof neigen und sein Lob allerwärts prüfen, er und sein Sohn werbe nach allem guten und edeln Gesang. Den Sang, welcher der Frauen Lob mehrt, wollen sie nicht zergehen lassen. Der Sang komme von edlem Sinne, durch klare Frauen und edle Minne, der Weiber Süßigkeit treibe gut Gedicht, und süß Getöne aus den Herzen.

Nichts kann klärer seyn, denn dieses Lied, das noch so spät den schönen Grund des Meistersangs erkennt. Es denkt eben so offenbar nur an die Minnelieder unserer eigenen maneßischen Sammlung, als es gewiß nur von Meistersang spricht.

10. Meister Gervelyn klaget (CXCIV.): manche Neider singen vor den Herren ohne der Kunst zu haben, diese lassen es sich gefallen, so lange niemand anders da ist, „wenn aber die Meister kommen" hat es bald ein Ende. Unter diesen Neidern kann man Volksspielleute verstehen oder schlechte Nachah-

mer der Meistersinger. Ein solcher ist leicht der „her dunkel Meister", auf den die folgende Strophe anspielt.

10 b. Herman der Damen (DCCXIX.) bricht in die Worte aus: „steht auf, laßt mich in Kreises Ziel, ich will mit Lobe fechten die brandenburger Fürsten vor", so daß hier wieder eine Versammlung und ein Auftreten des vortragenden Sängers etwa in der Mitte eines Kreises vorausgesetzt werden muß. Das „Kreyses zil" kommt eben so im Wartburger Kriege vor, und in M. G. des 16. u. 17. Jahrh. mehrmals das Betreten der Singstuhlsstufen. Frauenlob singt: „setz mir den Stul." (Weim. H. S.)

11. Rumelant (CCCLXIII.) hält dem Singof die Vermessenheit vor, daß er sich so hoch mit Sang in Meistersänger Grad gesetzet habe. Hieraus folgt zweierlei; einmal daß hier Meister einen bestimmten Grad anzudeuten scheint, dann, daß man sich selbst, oder die Meinung des Publicums diesen beilegen konnte, und es noch nicht feierlich durch andere Meister geschah, wie später auf den Schulen. Wenn man die ganze Stelle nicht eher vom Mißbrauch als vom Gebrauch verstehen muß. Der nämliche Meister (Man. Samml. 2. 225. 226.) gibt ein Räthsel über Marners Namen, nach meisterlicher Regel zu rathen auf, und in einem der folgenden Lieder, welches ganz deutlich ein Meistersang ist, wünscht er sich aller Meister Kunst, um an den guten Frauen zu vollsprechen.

Rumelant von Schwaben (ders. Dichter?) sagt CCCLXXXIV: zwölf Meistersinger möchten nicht volldichten die Tugend ꝛc., wobei ich auf die Zwölfzahl aufmerksam mache, deren Bedeutung freilich fast allerwärts etwas Heiliges in sich hat. Allein hier denkt man doch an die zwölf alten Meister, an eine bestimmte Sage oder Sitte unseres Ordens [77]). Daß später

[77]) Die Sitte läßt sich vielleicht auch auf das gesellschaftliche Leben der alten Volksdichter zurückführen. Im Königreich der fahrenden Leute waren späterhin noch die Zwölfer, d. h. zwölf beisitzende Rechtsprecher über ihre Angelegenheiten.

auf die Zahl von zwölf Meistern gesehen wird, beweist die unten citirte Stelle aus einem Meistergesang Metzgers von der Singschul, der, wie zu erwarten, dabei an die zwölf Apostel erinnert [78]).

12. Eine Beziehung des Meistergesangs auf Minnepoesie liegt auch in einem Lied Canzlers (2. 240.), die Meister hätten ihn mit Sprache so überlistet, daß er nichts neues zum Lob der Frauen sagen könne.

13. Frauenlob (2. 214 f.) setzt sich mit Reimar, Eschilbach, Vogelweide in eine Classe, er übergolde ihren Sang, sie haben nur den Schaum berührt, er aber aus dem Grund gesungen, mit Worten und Tönen, seines Sanges Schrein solle man reichlich krönen. (Hätte er allenfalls den eigentlichen Meistersang aufgebracht, so würde er bei dieser Gelegenheit anders gesprochen haben.) [78 b]) Darauf setzt ihn Regenbogen desto mehr herab, daß er sich so viel gegen dieser Meister Sang herausnehme. So spricht auch derselbe in seiner zweiten Antwort von den Meistern, die mit Ruhm gesungen, (Wolfram, zwei Reimar u. Walter), in der dritten schimpft er ihn: Meisterli. In der vierten nennt er ihn: Gesangesfreund, welches an das Schulfreund der spätern Tabulatur erinnert, (wo es einen bezeichnet, der Meistergesang wohl ver-

[78]) Darnach man auf der Singschul auch thut zwölf erfahrene Meister haben so wißenschaft der kunst gebrauch sampt derselbigen schönen gaben ꝛc., welches die lieben Apostel seyn, das sie durch ihr heilsames lehren sollen der ganzen Welt Gemein zur geistl. Singschul bekehren. (Ms. in Arnims Besitz.)

[78 b]) In dem Jen. M. S. B. sagt Frauenlob von der Minne: sie claget an euch „vursumen und vurgaben", und nachher: „ich muß ein lieblich strafen zern." (Docen Misc. 2. 278. 279.) Erinnert an die Klage über Versprechen im Wartb. Krieg. Vergl. auch den Mysner DCXII. In dem alten Wörterverz. (Docens Misc. 1. 211.) wird „Firsumen" durch dissimulare glossirt.

steht, allein noch nicht singt oder selbst dichtet. Eine andere hierher gehörende Stelle Frauenlobs (2. 218.) interpretirt Docen nicht ganz richtig. Der Dichter sagt: „Viel Sänger berühmen sich jetzt ihrer Kunst und haben doch wenig gute Sachen hervorgebracht. Der muß in Wahrheit wohl begabt seyn, der die fehlerlosen Töne der alten Meister recht singen kann.“ Also wieder ein deutliches Erkennen des früheren M. S. Docen aber S. 459. versteht das: „lassen“ in der Originalstelle nicht durch relinquunt, sondern bezieht es auf: „krumbes bar“, und mittelst einer gezwungenen Verwandlung in: „lassen würden“, bringt er dann den Sinn heraus: der muß wohl berichtet seyn, der die Töne schlichtet, welche die alten Meister ungetadelt lassen würden. Krumm heißt aber nie Tadel, sondern bezeichnet das: was tadelnswürdig, das schlechte. Frauenlob will hier offenbar nicht gewisse Töne, sondern die alten Meister loben, vor denen die jetzigen zurücktreten müßten. An ein Provociren auf solche oder auf lebendige ist überhaupt keine Veranlassung. — Die Stelle selbst war überhaupt fast nicht zu übersehen, dagegen bin ich Herrn D. für die Mittheilung einiger anderen aus Handschriften verpflichtet.

14. An die späteren Gebräuche mahnen nun auch eine Menge einzelner Redensarten und Wörter, indem sie sich entweder gar erhalten haben, oder doch in demselben Geist eingeführt sind.

Hier muß ich vor allen des Worts Merken und Merker gedenken, deren frühe im Meistergesang bestimmte Bedeutung man mir gleich abgewiesen hat, weil einige der von mir in der Schnelle angegebenen Beispiele besser allgemein verstanden werden müssen [79]). Merken heißt bekanntlich in Acht behalten, und wurde im 13ten Jahrhundert fast mit Melden

[79]) Ich hatte das selber am ersten berichtigt, (Docens Aufsatz S. 469. Not. 49) und habe in dem mir citirten oberlinischen W. B. gar nichts Neues gefunden.

übereinstimmend gebraucht für: alles anbringen, was man andere thun sieht. Characteristisch aber bedienten sich die alten Meister dieses Worts für das Aufsuchen und Merken der Fehler im Gesang. Es ist unnöthig, die Stellen auszuzeichnen, in denen es in dem allgemeinen Sinn vorkommt [80]), oder solche, wo man zwischen diesem und dem engeren zweifelhaft bleiben könnte. Ich beschränke mich bloß auf die hauptsächlichsten derjenigen, wo die meistersängerische Terminologie hervorleuchtet.

a) Die berühmte Stelle im Wilh. v. Orlenz. Vergl. Docen Misc. 2. 155.

b) Tyturel Str. 1141. an spähender Merke versessen. 1144. sich der Merke rühmen. 2938. (nachdem ein Streit gewesen) die Richte (Entscheidung) merken. 6006. es jehent die merkreichen, daß ich die und die Fehler in meinen Gedichten gemacht.

Und so scheinen noch einige andere Wörter: prüfen, spähen, kiesen außer der unleugbaren allgemeinern Beziehung [81]) gleicherweise auf den Meistersang angewandt worden

[80]) Man sollte denken, es habe eigene Sittenwächter und Anbringer gegeben, so häufig sind Beispiele, als wäre man vor ihnen in Furcht gewesen, und sie hätten manchen geschadet. cf. Man. Samml. I. 91 97. 103. 160. 175. II. 96. 106. 182. 187 rc. Allgemein heißt es im Parzifal (8846): merchäre, u. Eneidt 1640. und bei Reimar von Zw. (2. 127.) Gedank und Merken kann niemand erwehren. Ecken Ausf. 145. von den die merken können. Vergl. auch den Goldener Str. III. am Schluß und Rumelant CCCLXVIII. Späterhin bediente man sich viel mehr des Namens Kläffer für solche Merker im allgemeinen Sinn; Heinrich von Mor. 1. 53. sagt Schimpfer. Im allg. Sinn brauchen auch altfranzös. Gedichte das Wort: noter. Cf. Meon fabliaux. T. 2. p. 196. v. 193.

[81]) Prüfen heißt ganz eigentlich: etwas untersuchen, ob es gut u. recht ist, probare, provar; in den Nibelungen häufig Wat oder Gewand prüfen.

zu seyn. Das Mär prüfen kommt mehrmals im Titurel vor, (1139. 2099. 4470. 5314.) aber auch schon in der Klage, (ed. Bodmer v. 192. 4424.) Hadloub a. a. O. spricht vom Prüfen des Meistergesangs. Frauenlob (2. 216.) sagt deutlich: „das prüf ein Mann der dichten konn", und: „nach prüfen wär ein Singen gut" nach der Lesart des Weim. Cod. Bei Maneße 2. 218. stehet dafür: „bi pfiffen were ein swigen gut." Ulrich von Wintersteten (1. 61.): „prüve er wol swer tihten kunne", wofür Benecke noch besser: „rihten" liest. Denn es ist wohl zu denken, daß die Merker oder Prüfer, sobald sie vermuthlich für den einzelnen Fall gesetzt worden waren, eine Art von richterlichem Ansehen und Entscheidung bekamen, welches auch die im Wartburger Krieg erwählten Kieser bestätigen [82]).

Um aber auf das klarste in dem Beispiel der Merker darzuthun, daß die Anordnung meistersängerischer Gebräuche auf die freiesten Zeiten und Gelegenheiten der Ritterpoesie zurückgeführt werden könne und müsse, nehme ich einen Beweis aus der Geschichte fremder Dichtkunst her [82 b]). In der 61sten der cento novelle antiche, einer wahrscheinlich schon vor Boccaccio verfaßten Sammlung, die uns wenigstens eine Menge altitalienischer für die Poesie merkwürdiger Anecdoten bewahrt, findet sich eine den Ritter und Dichter Messer (Herr) Alamaño angehende Erzählung. Der Troubadour wußte die schwere Aufgabe seiner erzürnten Dame äußerst sinnreich zu lösen und zu

[82]) Walter 1. 116. vom Merken des Sangs und Kiesen. Auch des Goldeners letzte Strophe verdient für die Existenz der Merker nachgelesen zu werden.

[82 b]) Und erinnere an die alte indische Sage von Calidas, der vor dem Preis aussetzenden Raja, die von seinen Nebenbuhlern bestrittenen Verse auf Steine schreibt und in das Wasser wirft, die rechten schwimmen oben, die falschen sollen untergehen. Polier 1. 186. 187.

machen, daß ihr vierhundert Stimmen Gnade riefen, indem er bloß ein kunstreiches Lied (in mancherlei romanischen Dialecten) [83]) verfaßte, das Wort merces nicht fehlen ließ und die ganze Hofversammlung leicht zum Mitsingen bewegte. — Damals erhoben sich nach gehaltenem Spiel die Ritter ihres Ruhms, oder ihrer Liebe, oder anderer Glücksgüter, auch wurde auf Bitten öffentlich gesungen. Unter andern stehen nun folgende, für uns wichtige Worte da: i cavalieri e donzelli, che erano giulivi e gai, si faceano di belle canzoni e'l suono e'l motto, (nach Wort und Weise) *e quattro approvatori* (Merker, Prüfer) *erano stabiliti, che quelle, che haveano valore, faceano mettere in conto; e l'altro a chi l'havea fatte, diceano che le migliorasse.* Was sich hieraus für den Zusammenhang der provenzalischen mit unserer Dichtkunst schließen läßt, werde ich unten erörtern. Hier genügt es, daß eine äußere Aufsicht, folglich Regel für den freiesten Gesang gegolten, und wir finden nicht anders als in unsern Meistersingschulen des 16ten u. 17ten Jahrhunderts vier Merker sitzen, welche auf die gesungenen Lieder Acht geben, die nach ihrer Einsicht geltenden aufzeichnen und dadurch billigen, den Verfassern der schlechtern aber anempfehlen, sie zu bessern. In Deutschland saßen späterhin die Merker hinter einem Vorhang, der eine hatte die lutherische Bibel vor sich liegen, um nach ihr die Sprachreinheit zu urtheilen, der zweite achtete auf Weise, der dritte auf Reime oder auch wohl ein vierter noch auf das Absingen. Wir wissen nicht einmal, ob die spätern Merker auf einzelne Fälle oder längere Zeit bestellt wurden und von wann an das Strafen nach den Silben angefangen habe, wird noch schwerer auszumachen seyn. Ich

[83]) In der vor mir liegenden ed. Firenze 1572. 4. ist das Lied höchst incorrect abgedruckt und an mehrern Stellen dunkel. Hoffentlich hat es Manni in seiner critischen Ausgabe verbessert.

bemerke noch, daß die provenzalische Sitte ins 13te Jahrh. geht und Alamaño der Bertrand d'Alamanon seyn könnte, so wenig Millot oder Nostradam bei ihm des Vorfalls gedenken.

Es ist übrig, noch mit einigen andern Beispielen der gleichmäßigen Neigung früheres und späteres M. G. zu eigenthümlicher Terminologie zu erwähnen. Viele Redensarten z. B. sind vom Bauen hergenommen, weisen aber weniger auf geraden Einfluß, als gleichen Grund mancher Symbole und Bräuche, die damals und früher unter Handwerkern gegolten haben müssen. Der Gegenstand ist ein Gebäude, ihn wohl dichten, heißt ihm ein Dach zimmern, oder decken, gute Rede ist des Sinnes Dach, bleibt etwas unbefriedigt, ungelöst, so ist es ohne Dach; mit Erz decken bedeutet: etwas vollkommen und sicher auflösen. (cf. Wartb. Krieg Str. 35. 36. 38. 39. 74. Parcifal 10084. 11010. Lohengrin in Adelungs Ausz. S. 45. und für die spätere Zeit Mögelin im Göttinger Ms. num. V. Str. 3.) So heißt es auch den Gaten (Thür) finden, (W. Kr. 68. 98.) zur Verte weisen (98.) Häufige Reden sind von den Farben abgeleitet, eine Rede, ein Mär brünen, Mögelin sagt, aus Pinsel Lobes Farbe streichen, an die Färber und das Färben in Gottfrieds bekannter Stelle brauche ich kaum zu erinnern. Andere von Kleidern, nach Mögelin schneiden die Meister den Sprüchen Wat an, im Titurel steht, das Märe säumen, Borten in Gedichte wirken, weben ꝛc. Das Blümen, Floriren, (= singen) Uebergolden ist freilich allgemein, oder vielmehr noch heut zu Tage geläufig, aber die alten Meister bedienen sich dieser Wörter so oft, daß sie ohne Frage mit den Coloraturen der späteren zusammenhängen. Vergl. Gottfrieds Tr. 4526 — 35. Noch kommt: einen Haft [84]), Strang oder Knoren lösen, oder flechten, nicht selten vor, ja flechten geradezu für dichten. Einen Baum messen und spalten braucht Wolfram vom Veldeck im Parcifal 8708 — 8712. Auch scheinen die Meister ihre Kunst vorzugsweise die hohe genannt zu haben. (Wartb. Kr.

[84]) Oben Note 65.

Bayerische Staatsbibliothek München

Jen. Cod. 47. Titurel 6008. u. 4898, in welcher letzten Stelle der bescheidene Dichter an sich selbst bezweifelt, was ihm andere zusprechen.)

Daß figürliche Redensarten aller Poesie nahe liegen, fließt aus ihrem Wesen, das man in ein Bemühen setzen kann, die Natur sammt dem Leben in einer Figur, in einem Gleichniß auszudrücken. Dieß Gefühl der höheren, gleichsam göttlichen Mittel kommt auch noch in die Kunstpoesie hinüber und zeigt sich in dem Streben der Dichter, ihr geheimnißvolles Werk in Bild und Metapher zu treiben. Leicht erhärtet die ursprüngliche Frischheit und Innigkeit in unverstandenem Aeußerlichen; von den nordischen Kenningar muß man urtheilen, daß sie zum Theil in herrlicher Naturpoesie entsprungen, zum Theil auch eitele Spielerei und Verworrenheit an sich tragen. Ob nun gleich von dieser Seite unser Meistersang noch ziemlich gemäßigt und die Bildersprache weit unentfalteter ist, als die scandinavische; so ragt in ihm dennoch ein merklicher und böser Mißbrauch hervor [85]).

Die oben gegebenen Exempel beweisen indessen, daß manche Figuren, nachdem sie im langen Gebrauch die Bedeutung einfacher Wörter wieder erlangt, für den Meistersang characteristisch gegolten haben.

II. Namen.

Jedermann weiß, daß die Namen Meistergesang und Meistersinger im 16ten und 17ten Jahrhundert die von uns un-

[85]) Dagegen ließen sich auch viele, eben so feiner, als tiefer Bilder aufweisen. Die Anwendung eines gegebenen Beispiels machen, welches sonst häufig heißt: „die Folge finden" (das inde sequitur) drückt Alexander recht glücklich durch: „der wilden Rede den Kern nehmen" aus. Oder wenn Frauenlob die Reinheit eines Fürsten beschreiben will, wählt er folgendes lebendige Bild: von der Schanden Traufe fiel nie Tropfe an seinen Leib u. s. w.

tersuchte Poesie und die, welche sie ausübten, ganz eigentlich bezeichneten. Verhielt es sich früher damit eben so, oder gar ursprünglich?

Ich bemerke gleich vorerst, daß nach dem oben über den Ursprung unserer Dichtkunst gesagten, der Name anfänglich eben so wenig ein gewähltes Kennzeichen gewesen seyn wird, als bestimmte Gesetze da waren. Wer sich irgend einer Kunst oder Geschicklichkeit [86]) bis zu einer gewissen Stufe von Vortrefflichkeit bemächtigt hatte, der hieß Meister, und besonders wurde er von den Jüngern, die sich um ihn bildeten, als solcher anerkannt, also: Lehrer. Uralt ist die deutsche Wurzel des Worts, und wenn mit der griechischen verwandt, nicht wohl daraus abzuleiten, noch Meister, gleich dem franzöf. maistre u. s. w. aus dem lateinischen magister geworden, sondern eine sprachgemäße Uebersetzung dieses Ausdrucks, der auch, jedoch vielleicht beschränkter, als das deutsche Wort, einen Lehrer bedeutet. Der Begriff eines graduirten Lehrers liegt aber weder in dem einen noch dem andern Wort und wurde auch erst nach dem Anfang des 13ten Jahrhunderts in das lateinische magister gelegt [87]). Man kann annehmen, daß nach und nach und gewiß ohne diese Analogie vor Augen zu haben, der noch allgemeinere Name Meister eine ähnliche Bestimmtheit erhalten hat.

[86]) Nur zwei Stellen für hundert. Nibelungen 1707. Eines Meister seyn, wie noch heute, einem gewaltig, überlegen seyn. ibid. 1911. Im Titurel heißt es ausdrücklich, daß an aller Kunst Meisterschaft liege. So allgemein ist auch das Wort in dem Adjectiv meisterlos zu verstehen (Walter 1. 111. Conrad v. W. 2. 202.), welches: entmeistert, schwach, regellos bedeutet und noch im süddeutschen Provincialismus lebt. Cf. Fischarts Garg. Cap. 28. in Fine. Phil. von Sittewald, 4. 42. Auch Gottfr. Tristan, v. 939.

[87]) Hierüber: Meiners, Gesch. der hohen Schulen. 2. 211, 212.

Wenn sich also mehrere unserer alten Dichter des 13ten Jahrhunderts Meister nennen, oder so benannt werden, so beweist das weder gerade, daß die andern nicht so benannten, anderer Art gewesen seyn müßten, sondern etwa bloß, daß sie nicht so berühmt waren, noch weist es auf bürgerlichen Stand hin. Gerade die ältesten Meister sind häufig aus dem armen Adel hervorgegangen, und selbst bei Provenzalen und Franzosen finden wir gleichsinnig das Wort maitre ꝛc. gebraucht. Auf die dichtenden, reichen Fürsten paßte der Ehrenname gar nicht, wie schon einmal erinnert. Ferner habe ich bereits verworfen, daß die Entstehung des Meistersangs mit einem Grad in den freien Künsten in Verbindung zu bringen sey, vermuthlich sind unsere ersten Meister älter, als letztere Einrichtung selbst. Ambrosius Metzger im 17ten Jahrhundert war wirklich ein magister artium, aber er wurde — erst später ein Meistersinger.

Ganz etwas anders bleibt es hingegen, daß uns die frühe Existenz des Namens für die Sache beweisen muß, gleichwie in dem, was noch nicht feststehend, bereits die Verwandtschaft mit dem ausgebildeten wahrzunehmen. Fände sich etwa früher ein anderer Name, so würde daraus eine gegentheilige Vermuthung entstehen. Das zufällig auf die Singkunst [88]), wie

[88]) Denn es ist wahrscheinlich, daß früherhin auch Volkssängern der Name Meister beigelegt worden, und bedeutend, daß in so fern von einem Meister der Abentheuer, des Buchs oder der Rede (s. die Klage) gesprochen wird. Wenn wir manche Sitte des Meistergesangs aus der Volkspoesie erklären, so dürfen wir auch den Namen eben dahin zurückführen. Die Nibelungen sind gewiß im allgemeinsten und eigensten Sinn der wahre Meistergesang unserer Poesie, man könnte indessen daran denken, daß auch das Lied vom alten Hildebrand so benannt worden. Nicht zu vergessen, daß Aventin (fol. 21verso) das Singbarliche, dem Gedächtniß behilfliche, dem alten Meistergesang zuschreibt. Später mag etwa der Name, als er für unsere Kunst terminologisch ward, andern Sängern entzogen worden seyn. Die

auf viel anderes angewandte Worte, wurde nach und nach characteristisch und war es ohne Zweifel viel früher, ehe die Poesie bloß in die Hände von Handwerkern kam. Hätten diese den Meistersang aufgebracht, so würden sie etwa ein anderes Wort gewählt haben, da ja doch jeder ihrer Mitbrüder ein Meister, wenn schon nicht im Gesang war, woraus sich vielleicht erklärt, daß sie seltner Meister allein gebrauchen, sondern das Singer hinzu zu setzen pflegen. Mit allem dem will ich nicht abreden, daß vielleicht in der mittleren Periode die Idee des latein. magister artium der Terminologie eine noch fixirtere Bedeutung gegeben haben könne, die sie sowohl erst nicht hatte, als auch bald wieder verlor.

Unsere Dichter haben also schon im Anfang Meister geheißen, die Zeit zu bestimmen, wann sie sich den Namen ganz zu eigen gemacht, fällt aber unmöglich. Wäre er es schon in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts gewesen, so würden sie sich vielleicht nicht so häufig der allgemeinen Bedeutung des Worts bedient haben, als sie thun [88 b]), gleichwohl muß es noch im Laufe dieses Jahrh. der Fall gewesen seyn, später

Stelle bei Horneck (bald im Anfang), welche Docen 449—452 abhandelt, ist an sich wegen der Sängernamen interessant, in unserm Streit aber unbedeutend. Einiges spricht dafür, daß diese Sänger wahre Meistersänger und nicht bloße Spielleute waren, daher ihre Namen im Dichterverzeichniß eine Erwähnung verdient hätten.

[88 b]) Ein Grund, gegen den sich manches einwenden ließe, und die Allgemeinheit kann neben der Bestimmtheit gegolten haben, wie wir eben vorhin bei dem Wort Merker gesehen. Wenn Hartm. v. Aue (Iwan v. 246.) merken durch ein fruchtbares Hören erklärt, so beweist z. B. der Gebrauch dieses Sinns nichts gegen die damalige Existenz unserer Singmerker. Denn ich erbiete mich aus Hans Sachs ebenfalls zu zeigen, daß er merken ohne Rücksicht auf meistersängerische Bedeutung gebraucht hat.

hingegen wurde er erst für die Lieder recht üblich [89]), die wir inzwischen auch ohne den ausdrücklichen Namen für Meistergesänge erkennen.

Die Anführung der nachstehenden Beweisstellen wäre beinahe überflüssig, daher ich viele andere auslasse.

1. Im Wartburger Krieg kommt mehrmals das Wort Meister für Singer vor, und merkwürdig setzt die maneßische H. S. das erste, da wo die Wiener das letzte hat. Beide mithin hier in gleicher Bedeutung (d. h. ohne daß dabei an eine gewisse Stufe von Vortrefflichkeit gedacht wurde), und die Dichter, wovon die Rede, anerkannte Meistersinger.

2. Im Tyturel Str. 542. Meistersang; 632 hohe Meister; 1140. Meister; 2395: so sung ich Meister; 4897. 5814. Lauter Stellen, wo die Beziehung auf Gesang und Dichtkunst nicht zu verkennen. 5295. 96. wird auch der allgemeine Sinn gerechtfertigt, denn an aller Kunst vermöge man Meisterschaft zu erwerben.

3. Gottfried im Tristan 4616. Meister für Sänger. Dagegen wenn Isalde den Tristan Meister anredet (11440. 11524.) ist: Herr darunter zu verstehen. Vriberc gedenkt im Eingang des Meisters u. s. meisterlichen Werks. 2574 der besseren Meister.

4. Der Truchseß von Singenberg I. 157. bezieht sich bei der Nachahmung eines von Walters Liedern auf den Meister, der eh von der Nebelkrähe gesungen. Das: „lügen unsere Meister nicht" in dem vorhergehenden Lied, kann gern allgemeiner genommen werden. Anderwärts (Adelung I. 100.) nennt er den Walter: unseres Sanges Meister. Sangmeister haben noch spätere Chroniken und Tabulaturen gleichbedeutend mit Meistersinger.

[89]) Docen ist in der Verlegenheit, daß er für seine Meistersinger und Meistersänger nur das eine Wort: Meistersang gebrauchen kann.

5. von Eschenbachs Meisterkunst redet der Dichter oder Ueberarbeiter des Loherengrins.
6. Die Stelle im Wolfdieterich Str. 5. von zwei Meistern, die das Buch zu deutsch abschreiben sollen, hat nur eine undeutliche Beziehung auf den Gesang. Ebend. Str. 30. nach meisterlicher pflichte ein Gedicht auf den Rahmen wirken, d. i. sticken.
7. Laurin 1695 — 1708: man sah vor die Königin gehen zwei kurze Sänger (Zwerge), die sungen höfeliche Mär, die sungen meisterlich Gesang; und nachdem waren noch zwei andere besonders, zwei kurze Fideler, worunter gemeine Spielleute zu denken.
8. Marner sagt in einem Minnelied 2. 168. 169. und hätte er tausend Meister Sinn, so wäre er zu klein, die Liebe zu beschreiben. Derselbe 2. 173. Sangesmeister.
9. Mysner (DLXXV.) Meister.
10. Rumelant (CCCLXIII.) Meistersingergrad. (CCCLXXXIV.) Meistersinger.
11. Meister Elias (CXVI.): am Sang unmeisterlich thun. So kommt noch ganz spät das Beiwort vor, Wagenseil p. 501. meisterliche Töne. Klinsor im Wartb. Kr. Str. 89. von meisterlichen Sitten. Gottfr. Tr. 4623. meisterlicher Fund. Maneß. S. 2. 225. meisterlicher Orden. 5. 226. Meisterkunst.
12. Urenheimer (CCVI.) Meister.
13. Hynnenberger (CCXIIII.) meisterlicher Streit.
14. H. Damen (X.) Meisterkunst und Meistersang.
15. Unverzagler (IX.) Meistersang. (XIV.) der Meister Singen, Geigen und Sagen. (XX.) Sang und Geigen Meisterkunst.

Im 14ten Jahrhundert häufen sich die Citate immer mehr. In einer Stelle des Renners (Docen Marg. zu Koch 324. 25.) ist von hohen Meistern die Rede, und der ganze Zusammen-

hang lehrt, daß Hugo dabei an magister artium gedacht hat. Anderwärts (Docen Misc. 1. 79) von Meister Conrads meisterlichem Dichten. Hugo selbst ist übrigens ein wirklicher Schulmeister (magister) und wohl kein M. S. gewesen, wie wir dann auch gar keine Lieder von ihm haben. (Cf. Museum 1. 586, 587.)

Welche Dichter in dem Inhaltsverzeichniß der maneßischen Sammlung Meister genannt werden, kann jeder selbst nachsehen. Offenbar ist dabei sehr willkürlich verfahren, berühmten Meistern, wie Veldeck, Vogelweide, Misner, Marner, Reinmar, Canzler fehlt der Titel, folglich kann er auch bei andern fehlen, die mir Docen nicht zugibt, dagegen hat ihn gerade einer, den er nicht gern zugeben wird, Meister Gottfried von Straßburg. Vielleicht ist eben dieß, oder ein ähnliches Beispiel die Ursache, warum er mir bestreiten will, daß ich unsern Namen mit dem spätern Meistersang zusammenbringe. Ich wüßte sonst wirklich keine.

Außerdem scheint das Wort: Singer oder Sänger[89 b]) am üblichsten und kann gewiß einen wahren Meister bezeichnen, wie denn noch spät in den Tabulaturen Singer für Meister gesetzt wird (Wagenseil 520). Freilich ist die daneben gültige allgemeinere Bedeutung von Sänger weniger zu verkennen. Für unsern bestimmten Fall verweise ich lediglich auf den Wartburger Krieg, auf Tanhuser 2. 59, wo alle Singer; auf Conrad 2. 207. (Singer bei Rhein); Bruder Wirner XLIV. Gervelin CCIV. und Rumelant CCCXIII.

Seltener stoßen wir auf das Wort Dichter und Dichten[90]), obschon dessen Alter über das 13te Jahrhundert weit hinaufgeht. Häufiger wird es hernach im 14ten (z. B. bei Mö-

[89 b]) Obschon Docen die letztere Form neuer machen will, so sagt doch bereits Geltar 1. 119. Minnesenger.

[90]) Dichten und singen, z. B. bei dem von Rappersweil 1. 189.

gelin) u. 15ten (Limburg. Chronik.) Da es in der Tabulatur bei Wagenseil auch brauchlich, so kann es recht gut einem Meistersänger zukommen, eben so gut aber auch anderen. Zuweilen findet man: Reimer. Reinmar 2. 131: ir hohen rimere [91]), (wie vom berühmten altenglischen Dichter Thomas the Rymer.) Püterich Str. 108. bedient sich des Worts Schreiber für Dichter, wobei man an unsern tugendhaften Schreiber denken kann, der Ausdruck selbst ist schon volksmäßig. (Nibel. 9042.) Auch im Titurel 2510 schreiben für dichten, und bekannt ist, daß Montfort den Heße von Straßburg gleichfalls Schreiber nennt, wohin auch noch gehört, daß Wizlau (CCCLXXXIV) ein Lied mit den Worten „Wizlau diz scrip" endiget.

Bei dieser Gelegenheit gedenke ich einer auffallenden Gewohnheit einiger Meister, sich allegorische Namen beizulegen. Ich hätte das vorhin als einen Beweis für das Gesellschaftliche der alten Meister beibringen können, weil solche Namen auf eine Anerkennung mehrerer Gleichen unter einander schließen lassen, wie denn auch die Glieder einer Menge von Gesellschaften, z. B. der fruchtbringenden, oder schon des gelehrten Vereins unter Carl dem Großen, liebten, unter besondern Namen hervorzutreten. Allenfalls wäre selbst Vogelweide hierher zu nehmen, (man vergl. Adelung 1. 100, und erinnere sich an Gottfrieds Nachtigallen,) oder lassen sich ältere Nachrichten von einer Familie Vogelweide geben? Worauf mag sich wohl der Beiname des tugendhaften Schreibers gründen? Wenn bei Vogt „der ungelart tugendhaft Schreiber" vorkommt, so könnte er gar mit dem ganz allegorischen Ungelarten dieselbe Person seyn, dessen sehnender Weise Wizlau denkt, und von dem die spätern Meister den schwarzen Ton brauchen. Hierher gehören ferner: Raumslant, Singauf, Spervogil, (?) der wilde Alexander, der Lietschauer (ein guter

[91]) Gottfried spricht vom Leimen der Reime in gutem Sinn, fügt aber auch hinzu: als ob sie gewachsen wären. Tristan 4596. 97.

Merkername, wie schon Docen bemerkt), der Unverzagte, der Helleviur, und vor allen Frauenlob. Die eigentlichen Namen sind uns meist dadurch verloren worden. Wie Nithart zu seinem bösen gekommen, erklärt er selbst in einem Lied (Brentanos H. S.). Im 14ten u. 15ten Jahrhundert finden sich noch einige allegorische Benennungen: Frauenehr (wenn das nicht Reinmar), Maischein, Lilienfein, Suchesin (Suchs im Sinn), Muscatblüt. Rosenblüt möchte ein rechter Name seyn, zudem ist er ein Spruchdichter, aus welchem Grund ich auch den alten Frigedank ausgelassen. Unter den spätern Meistern ging der Gebrauch ein, vermuthlich weil sie in den Tönenamen Blumen genug anbringen konnten.

III. Töne.

Bei größter Tonmannichfaltigkeit scheint dennoch in der ersten Zeit die spätere Sitte unterscheidender Namen nicht gelegen zu haben, welches auch daraus hervorgehet, daß sich fast jeder Dichter eine neue Weise [92]) für sein neues Lied schuf. Einzelne Tönenamen aus der frühesten Epoche des Meistergesangs sind indessen auf uns gekommen, wovon freilich die meisten auf Zeugnissen späterer Meister beruhen. In den alten Gedichten finde ich nur wenige Stellen.

Im W. Kr. hebt Ofterdingen Str. 1. in dem Thüringer Herrenton an, worin mehrere Lieder abgesungen werden, Klingsor wiederholt den Namen Str. 71. Ofterdingen scheint hier einen früher bekannten Ton vorgefunden zu haben.

92) Der Ursprung des Worts Weise ist merkwürdig, indem er noch an die alte Alliterationspoesie, nämlich die dabei vorkommenden vitteae, angeschlossen werden mag. Wohl gar der Name der Waisen, (als deren Begriff in Reimlosigkeit besteht) leidet es, auf die alte, unreimige Poesie bezogen und daher erklärt zu werden.

Maneß. Samml. 1. 38. singt ein Ritter in des Kiurenbergers Weise, welches dieser übel zu deuten scheint. Doch ist die Stelle dunkel und leidet andere Auslegung [98]).

Wizlau nennt des Ungelarten sehnende Weise, was man doch wohl nicht so allgemein als durch Liebeslied erklären darf. Burkart 1. 87. die vil süße Stadelwise.

Auf neue Töne legen die Dichter dadurch Gewicht, daß sie ihrer Neuheit ausdrücklich erwähnen. Sachsendorf fängt ein Lied an: „in diesem neuen Tone wollte ich gerne neue Lieder singen." Von Raute am Schluß eines anderen (2.47.) verspricht, von so süßer Handelung ein hohes neues Lied in süßer Weise zu singen. Nicht anders Meister Sigeher 2. 220. „ich beginne an in diesem Tone", und 221: „an dem ich beginne in diesem neuen Tone." Vergl. Rumelant CCCLVII. CCCLXII. Hellevíur CLXXX: „in dieser Weise das erste Lied." Hermann Damen XXXVI: „in diesem neuen Tone." Tanhauser klagt 2. 69. er könne keinen guten Ton, gebe ihm jemand dergleichen, so wolle er schon Minnelieder singen. Rubin 1. 170. er habe der Minne so manchen Ton gesungen. Conrad 2. 207. von resen (rauhen) Tönen.

Beim Niederschreiben der Lieder scheint man Anfangs auch die Töne gar nicht unterschieden zu haben, wir sehen aus Raßmanns Vergleichung der Originalhandschrift, daß selbst die bei Werners von Honberg (1. 24. 25.) auf einmal befindliche Rubrik jedes Lieds: „ein ander Ton" spätere Zuthat war. So möchte auch einem Lied Walters (1. 137.) erst späterhin die

98) Sollte der in diesem Lied vorkommende Name Kiurenberger allgemeiner zu nehmen seyn? Kürer heißt auf altdänisch so viel als Wächter (K. V. p. 60. Str. 20. p. 615. Str. 18. und in W. H. 2. 284. steht ein Tagelied des Wächters des edeln von Kerenstein. Im W. Kr. (Ms. jen. Docen Str. 70.) ein Kberenberc der Limburgere. Spangenberg (Adelsp. fol. 93vo) nennt indessen Kürner von Kürnberg einen baierischen Adel.

Anfangszeile eines anderen (verlorenen) vorgesetzt worden seyn, um damit gleich die Melodie zurück zu rufen. Merkwürdiger ist, daß nachdem die vielen Lieder Reinmars von Zweter, die immer in demselben Ton stehen, zu Ende gegangen (2. 155.) vor dem letzten noch bemerkt wird: „dieß ist in Frauen Ehren ton."

Die nachherigen Meistersänger führen uns hingegen viele Töne an, die den frühern, selbst den frühsten Dichtern angehören. Da sieht man: Ofterdingens Morgenweis, Walters langen und Creuzton, von Wolfram einen langen, guldenen und (verschiedenen) verguldten Ton, ferner seine kurze, Flam- und Hönweis; von Canzler einen langen und kurzen; von Conrad v. W. einen abgespitzten Ton; von Stoll den Blüt und Almentton, um anderer von Tanhauser, Marner, Erenbot, (der sich doch selbst in keiner spätern Meistersängerliste findet), Regenbogen und Frauenlob zu geschweigen.

Sollen wir das für bloße Lüge halten? Man wird leicht sagen, daß sich keine Spur der Namen in der maneßischen S. zeige und unter den Liedern dieser Dichter schwerlich solche angetroffen werden, deren Schema mit dem später bekannten und üblichen übereinstimme. Allein vorerst bemerke ich, daß wenn die Tönenamen ungültig seyn sollen, weil sie nicht in maneßischer S. den Liedern vorgesetzt sind, alsdann ihr Gebrauch überhaupt sehr weit zurückgesetzt werden muß. Denn warum setzt diese zu Frauenlobs, Marners, Regenbogen rc. Gesängen ebenfalls nie einen Namen bei, da sich doch hier die bestimmten Töne, so wie sie gerade späterhin gangbar, genau vorfinden und die bestimmt üblichen Namen in diesem Fall doch nicht leicht einer späteren Erdichtung beziehen werden mögen?

Ferner: eine Anzahl der angeführten alten Töne ist ja eben bei den späten Meistern nicht sehr im Gebrauch, es scheinen wirklich bloß ihre Namen bekannt geblieben zu seyn. Die Erdichtung der Namen wäre also zwecklos. Nur ein Beispiel.

Den berühmten schwarzen Ton Klingsohrs wird man in späteren Meistergesangbüchern äußerst selten finden, ob er gleich in Wagenseils Liste steht und in den Chroniken genau mit Nebenumständen genannt wird. Büsching hat indessen auch ein späteres Meisterlied in diesem Tone angetroffen und mitgetheilt [94]).

Abgesehen von der Ungenauigkeit [95]) der späteren Listen und weil auch die Töne kleinen Veränderungen allerdings ausgesetzt gewesen, sind denn alle Lieder der alten Meister auf uns gekommen? Auf fällt es, daß wir von Klingsor und Ofterdingen fast nichts, von Wolfram, von Gottfried so wenig Meisterlieder haben, können sich die fehlenden Töne nicht unter den verlorenen finden? Nur ein Paar Blätter bleiben uns vom Bruder Werner und er singt, 2. 162: „ich habe so viel gesungen, daß mancher schwören würde, ich hätte mich ausgesungen, ich habe aber noch alle Ecken voll von Liedern.“

Nun wäre es Hauptsache, daß die Existenz der Töne selbst gerechtfertigt stünde, ob die Namen eben so alt, bliebe auszumachen; das wenigstens leuchtet ein, daß alle diese angebliche Namen alter Töne sehr einfach lauten und dadurch den eigenen, blumigten der späteren Meister entgegenstehen. Die Töne selber mögen sich mit einigen Beispielen legitimiren. Klinsors eben genannter schwarzer Ton ist im spätern Meistersang gerade so gestaltet, wie im W. Kr. selbst, er hat eilf Zeilen oder zehn Reime, indem die letzte ohne Band. Beispiele vom Marner und Bremberger habe ich schon im früheren Aufsatze gegeben. Es findet sich des Tanhäusers Hofton fast eben so Man. 2. 67. und des Canzlers kurzer und guldener Ton

[94]) N. lit. Anz. 1808. Col. 403.

[95]) Wagenseils Liste ist unvollständig (er führt von Frauenlob über 12 Töne nicht an) und ungenau (Fr. langer Ton hat nicht 24 sondern 19 Reime, die Zeilen und Reime im Zählen häufig verwechselt.) (Gegen Büsching.)

genau 2. 238., wie bei den letzten M. S. Desgl. Conrads abgespitzter Ton von 21 Reimen, Maneße 2. 202. (Aspis ein Wurm ꝛc.) Ich gestehe, daß es schwierig hält, die dem Wolfram zugeschriebenen aufzudecken, am wenigsten unter den Paar Liedern von ihm selbst. Daß er die Hönweis [96]) erfunden, ist mir sogar unwahrscheinlich, indem ihm schwerlich die Auflösung des Heldenbuchs zugeschrieben werden darf. Die Reime des verguldten Tones sind so in manchen Liedern, (1. 12. ich clage nicht ꝛc. — 1. 22. mir was wie ꝛc. — 1. 153. swer minekliche ꝛc. — 1. 159. in diesem nuwen ꝛc. — 2. 22. sich froeit ꝛc. — 2. 49. achtent wie ꝛc.), allein Silben und anderes variirt beständig. Der Flammweis ist ähnlich 1. 186. ob allen tugenden ꝛc. — 2. 166. merkent an ꝛc. — 2. 220. ze rome ꝛc. — 221. geliuckes rat ꝛc. aber dennoch welche Verschiedenheiten. Wären nicht Silben und Reimgeschlecht, so könnte man des Canzlers erstes Lied (2. 238.) und ein anderes (2. 244. so wol dir hoh ꝛc.) für den guldenen Ton halten (der sonderbar mit dem blauen Regenbogens zusammenfällt, so wie Walters Creuz - mit Frauenlobs Ritterweis) und mit dem Bauwerk des langen hat Aehnlichkeit Misners: swen uns das alter ꝛc. (2. 157.) Ich glaube also nicht, daß man eines der letzangeführten ähnlichen Lieder für eine Nachbildung der genannten Töne halten darf, eben weil dazumal Nachbildungen selten. Die Beispiele haben ihr Interesse, weil sie die bewähren, wie die Abweichung oft nur an kleinen Zügen hängt; ein Verzeichniß der Meistertöne, das bloß die Reime zählte und ihre Verschlingungen angäbe, wäre eine höchst unvollkommene Arbeit. Außerdem zeigen sie, daß der Totaleindruck der Form alter Minnelieder durchaus einerlei mit dem späteren Meistergesange ist.

Wo das Wesen in künstlicher Form liegt, wie im Meistergesang, ist es ganz in der Ordnung, daß auf die Eigenthümlichkeit erfundener Form gehalten wird, und von jeher scheint

[96]) Höhen, hohe Weis? oder spöttische?

in der Convenienz der Dichter etwas gegen Nachahmung gelegen zu haben. Später, wo diese häufiger geschehen, hielt man es jederzeit ehrenvoller eigene neue Weisen zu erfinden, und die bloßen Nachahmer wurden zuletzt durch den Namen Singer von den Meistern unterschieden.

Inzwischen muß man auch schon in der ersten Zeit einige Nachahmungen zugestehen. Singen nicht in dem Wartburger Krieg viele Dichter hinter einander in ein und demselben Ton? (Ich möchte daraus am wenigsten abnehmen, daß das Gedicht nur einen Verfasser gehabt.) Ferner, Wolframs Titurelsweise ist genau von Otto von Turne nachgebildet und nachher von vielen andern. Walters Lied mit dem Vocalspiel (1. 125.) haben der Singenberg (1. 157.) und Rudolf der Schreiber (2. 181.) nachgesungen. Wizlau erklärt selbst, daß er die Minneweise des Ungelehrten nachsinge. Die von Regenbogen zwischen Frauenlobs und von Singof zwischen Rumelants interpolirten Strophen folgen gleichfalls der angegebenen Weise und der Hardegger (2. 120. 121.) genau dem ersten Ton des Wengen (2. 98.).

Ein Ton Boppos (2. 235.) findet sich mit leisen Aenderungen bei Frauenlob, (2. 219.) ja die eine Strophe „Naturen" selber wiederholt; wer nun von beiden Meistern hier einen Reim ausgelassen oder zugefügt haben mag, genug, die Abweichung ist sichtlich mit Fleiß hinein gearbeitet worden [97]).

97) Wer nicht glauben will, daß eine kleine Abweichung, z. B. wenn sie Mittelreime zuthut oder wegnimmt, den Ton selbst nicht geändert habe, überzeuge sich an Reimars Strophe: „die kluogheit ist" ꝛc. (2. 130.), wo dießmal ein neuer Reim in jedem Stollen angezündet wird, der gewöhnlich fehlt. Auch das, was wir: reiche Reime nennen, darf als Ueberfluß zu dem Ton hinzu kommen, ohne ihn zu verändern, wie ich beweisen kann. Etwas ähnliches gilt vom Refrain (referein, von referre, oder refloit von reflectere), welcher in Volksliedern, zwar gewöhnlich am Schluß stehend, doch eigentlich keine bestimmte Stelle hat, sondern auch anfangs oder mitten vorkommen kann. Daher engl. passend: the overword of the song.

Walters Ton (1. 134. got in vier elem) kommt genau bei Rumelant (2. 224. got aller wunder ꝛc.) wieder, auch wird ersteres Lied im A. M. G. B. p. 7. 8. wirklich dem Rumelant beigelegt. (Marners Creuz- und des Ungelarten schwarzer T. sind, in Reimen eben so, in Silben anders.) Dietmars Lied: „ich sufte und hilfet" ꝛc. (1. 40.) ist doch wohl gleichtönig mit des von Liunz: „es ging ein iuncvr" ꝛc. (1. 90.) und Friedrichs von H. „min herze den gelouben hat" ꝛc. (1. 94.) weicht nur darin von beiden ab, daß es dieselben Reime aushält. Markgr. Otto: „rûment den Weg" ꝛc. (1. 4.) kann mit des Suonegge: vil süße minne ꝛc. (194.) verglichen werden, imgleichen Lichtensteins: „er tore vil" ꝛc. (2. 30.) und Hiltbolts: „ein schappel" ꝛc. (1. 143), und das allererste Kaiser Heinrichs mit Heinrichs von Meisen erstem. Sehr ähnlichen sich: Ottos v. Br. „uns kumt aber" ꝛc. (1. 4.) Heinrichs v. Sax: „ich sachs an" ꝛc. (1. 35.) Hesso's: „ich wil jungen" ꝛc. (1. 90.) Walters: „alrerst lebe" ꝛc. (1. 104.) Lichtensteins: „si sol mir" ꝛc. (2. 26.) u. s. w. Einerlei aber auch von einem Dichter gesungen, lauten: „ich han erwelt" ꝛc. (1. 15.) und: „were cristes" ꝛc. (1. 16.) Bei den ersten Meistern ist es sogar selten, daß einer seinen eigenen Ton mehrmals brauche, bereits zu Frauenlobs Zeit war aber das entschieden bräuchlich geworden. Gewiß haben nachgesungen dem Marner 2. 169. (Maria) Stolle (hinter Tristan) u. demselben 2. 170. Kelyn C-CXII. (wo nicht letzterem, wegen einzelner doppelter Verse das Ganze eigen ist.)

oder dänisch: bikväd. In den Meisterliedern macht er manchmal den Abgesang, aber nicht immer. (Docen Misc. 2. 204. 205. 207.) Manchmal steht er thematisch vorangesetzt, wie bei Winli (2. 22.) Das Reptiz (repetitio) in Büchern des 14ten und 15ten Jahrhunderts scheint etwas davon verschiedenes zu seyn, und theils darin der Abgesang zu den beiden vorgegangenen versus, theils das zu liegen, was man im geistl. Gesange als responsum der lectio entgegen stellte. (s. Reinecke de Vos, 1. cap. 5.)

Ich lasse es dahin gestellt, ob statt findende Aehnlichkeiten manchmal als absichtliche Aenderungen gelten können oder nicht lieber für unbewußte Verschiedenheiten gehalten werden müssen. Eine vollständig ausgeführte Vergleichung aller Weisen würde noch bessere Beispiele anbieten, wäre aber auch gar mühsam anzustellen und ganz entschlage ich mich der Mühe, die Nachahmungen späterer Meister, sowohl in alten als neuen Tönen, darzulegen, niemand zweifelt daran. Erklärt aber nicht das sich mehrende Nachsingen am füglichsten die Einführung der vielen Tönenamen [98]?

Ich hatte in meinem vorigen Aufsatz von Rechten der Meistersänger unter einander gesprochen und muß das in dem Sinn, worin ich es niederschrieb, zurücknehmen, was ich um so eher kann, da auch bei spätern Meistern nichts von dergleichen vorkommt. In unserer Kunstgenossenschaft gab es wohl nie andere als persönliche Befugnisse, (die wir in der letzten Epoche freilich sichtbarer erblicken, als aus der ersten wissen können,) allein keine sachliche. Lessing, an dessen bewußte Behauptung ich damals vorzüglich dachte, hat den Spangenberg mißverstanden. Obgleich, wie wir gesehen, das Nachsingen fremder Töne (aus andern Gründen) selten war, so fand es eben im Wartb. Kr. ohne Anstoß statt. In den Schulen des 15. u. 16. Jahrh. wurde kein Meister gestraft, daß er in einem fremden Ton gesungen, wohl aber, wenn er ihn fehlerhaft absang, nicht weniger als hätte er in seinem eigenen gefehlt; oder wenn er in einem angeblich neuerfundenen in einen alten eingriff, welches nur unter vier Silben erlaubt war. Daß ein Meister auf seinen Ton, wie auf seinen Gedanken hielt, ist zu natürlich; bloße Nachsinger waren gering geach-

[98]) Andererseits mag auch das handwerkerische Ceremoniel darauf eingeflossen haben. Wie man die Gesellen taufte, wollte man auch den Tönen einen ehrlichen Namen geben, selbst zwei Gevatter wurden dazu erbeten.

tet und verhöhnt. Auf diese Art ist die oben citirte Stelle Kinrenbergers und vielleicht auch die dunkele Spangenbergs von Klingsors schwarzem Ton zu nehmen. Der Marner wirft Regimarn v. Zweter (2. 169.) vor, daß er alte Sachen auftische und nennt ihn: Tönedieb. Noch deutlicher ist eine Strophe Conrads von Wirzburg (2. 206.) von den schlechten Singern, die den kunstreichen Meistern Rede und Töne stehlen und sich damit verdienen.

Ob die nachherige Sitte: gewisse vorzüglich gefallende Töne zu krönen, früher schon statt gefunden? läßt sich nicht gut ausmachen. Es gab später vier gekrönte Töne, die vier langen von Marner, Frauenlob, Regenbogen und Mögeling, denn offenbar begünstigte man das Mühsame in dem Langen, vielleicht ist Marners Ton erst nach seinen Lebzeiten gekrönt worden. Zu Anfang des 14ten Jahrhunderts war indessen der Gebrauch sicher bekannt, Frauenlob redet 2. 215. deutlich vom Krönen des Sanges, Mögelin (Götting. Ms. XIII. Str. 1.) will einen gekrönten Reien singen, und im Weimar. Codex in einem der letzten Gesänge, ist auch von einem Singen des gekrönten Horts, und von dem Krönen desselben mit den sieben Töchtern, freien, die Rede. Der letzte Beisatz weist wieder aufs 14te Jahrhundert. Was der von Klingen 1. 32. sagt, daß er aus den manchen Tönen seiner Frau einen krönen wolle, kann dem Zusammenhange nach auch nichts mehr als: schmücken, zieren bedeuten; doch finden wir auch bei Nithart 2. 75: „einen neuen Reien Sanges krönen." Aus Wagenseil 554. erhellt, daß die späteren Meister mit Kränzlein geziert wurden, welches an Titurel Str. 5314. (wo vom Bekränzen der Meister) und Gottfried erinnert, wenn er dem Auer den Lorbeerzweig zuspricht, wie denn auch Geltar (2. 119.), in unverhohlen irdischer Gesinnung, für seinen Gesang lieber vier Kappen, als ein Krenzelin nehmen will. Der Lohn durch Be-

kränzen [99]) ist aber in zu altem, gemeinem Gebrauch, als daß ich aus solchen Stellen eine Uebereinstimmung mit späterer Gewohnheit beweisen wollte. Wichtiger scheint mir die Wahrnehmung, daß es nie, weder den alten noch jüngeren Meistern, eingefallen ist, einen König ihres Gesanges zu haben [100]), da sie nicht nur bei Volkssängern, sondern selbst bei gleichzeitigen Franzosen und späterhin bei Niederländern das Vorbild dazu gefunden hätten, wovon noch nachgehends.

IV. Tradition der späteren Meister.

Einen weiteren Beweis für das Alter des Meistergesangs erkenne ich in der hier als bekannt vorausgesetzten Erzählung der späteren von dem Ursprung ihrer Kunst. Diese hat ganz die Natur jeder Sage, den unhistorischen Schein und das fluctuirende Wesen. Auch noch dann, als Bestimmungen hinzugekommen, welche mit ihr in Widerspruch stehen, erhält sie sich fort und zum Beweis, sie stamme nicht aus einer einzigen neuen Quelle her, hat sie sich fast in jeder Schule anders gestaltet. Keiner der Gesänge, die sie uns berichten, steigt über das 16te Jahrhundert hinaus, und dennoch darf man sie am wenigsten für eine Erdichtung der damaligen Zeit halten. Nur eines zu gedenken. Dazumal wiederholten gedruckte Chroniken die Geschichte des Wartb. Kr.; wäre man also darauf verfallen der Meisterkunst einen alten Ursprung anzudichten, so würde man vor allen die gerühmten Meister dieses Krieges mit aufgenommen haben, allein den Biterolf, den tugendhaf-

[99]) Bekanntlich findet bei den spätern Meistern der Unterschied statt, daß die Krone das eigentliche Kleinod, die Kranzgabe aber ein viel geringerer Preis ist, so wie auch die Singschul feierlicher gehalten wurde, als das bloße Kranzsingen.

[100]) Ueber den Künig von Otenwalde (s. Docens Dichterverz. p. 146.) aus dem 14ten Jahrhundert wäre erst nähere Auskunft zu wünschen.

ten Schreiber würde man in irgend einer Recension der Sage vergebens suchen, sogar es fehlt in einigen die Hauptperson, Ofterdingen selber. Und muß man eingestehen, die Sage sey älter als das 16te Jahrh., so hat man damit noch mehr zugegeben. Der jüngste unter den genannt werdenden Meistern ist Mögelin aus dem 14ten, darum kann sie aber immer höher hinaufgehen, zumal er einigemal fehlt, und durch Ofterdingen [101]) oder Klinsor ersetzt wird. Frauenlob zwar steht immer da, ja meist als allererster, so daß viel ältere auf ihn folgen. Das beweist gerade, daß sein großer Ruhm ihn an die Stelle eines unbekannteren gesetzt hat.

Wir, die wir die Werke der alten Meister des 13ten Jahrhunderts besser kennen und Mittel mancherlei an Hand haben, den einfach glaubigen Bericht einer Sage an helle, historische Puncte zu halten, werden nicht so schnell an die Reise unserer Dichter im zehnten Jahrhundert nach Pavia oder Paris, woselbst sie in ihrer Singkunst Probe abgelegt und bestanden, glauben. Allein wir sollen uns hüten, darüber abzusprechen und wie mit einem harten Luftzug die Asche der alten Tradition zu zerstäuben. Es ist wahr, die Werke der Poesie, die aus dem 13ten Jahrh. auf uns gekommen sind, schweigen gänzlich der gedächtnißwürdigen, den Dichtern ehrenvollen Begebenheit, ob sie gleich über den geistlichen Stand voll freier Ausfälle sind und eben das den ganzen Auftritt veranlaßt haben soll. Daraus scheint etwas wahres hervor. Will man annehmen, er gehöre wirklich ins zehnte, oder eilfte und zwölfte Jahrhundert, die spätern Namen seyen in die frühere Geschichte eingetreten, so

101) Einer besonders hierauf gegründeten Vermuthung Büschings: daß Ofterd. u. Müg. nur eine Person, kann ich schon darum nicht beistimmen, weil zuweilen beide neben einander unter den zwölf alten Meistern aufgeführt werden. Andere meinen, Frauenlob und Ofterdingen seyen dieselben, allein auch diese beiden kommen zugleich besonders vor.

bliebe allerdings zu verwundern, daß die Dichter des 13ten Jahrhunderts (der Chronisten zu geschweigen) seiner ganz vergessen geworden. Indessen frage ich: würden nicht manche moderne Critiker die Sage z. B. des Wartburger Kriegs geradehin verdammt haben, wenn wir sie bloß aus spätern Chroniken geschöpft und nicht glücklicher Weise die Streitlieder selbst gefunden? Denn weder die gleichzeitigen Dichter, noch die des 14ten Jahrhunderts gedenken dieses Vorfalls, deuten nicht einmal darauf hin, Wolframs Ausfälle gegen Klinsor im Parcifal und Titurel würden in ihrem mythischen Licht unverstanden bleiben. Der einzige Herman Damen (XI.) hat eine leise Anspielung, ohne die, verbürge ich nicht, daß man nicht Klinsors [102]) ganze persönliche Existenz in Zweifel genommen hätte. Es ist also auch möglich, daß über jenen älteren Vorfall ältere jetzt verlorene Lieder und Quellen da gewesen sind.

Die Anachronismen in unserer Sage hat schon Spangenberg gerügt, und gewiesen, daß ein Klinsor und Frauenlob nicht zugleich leben können, allein er selbst nimmt keinen Anstand, den ersteren auf einer Universität studiren zu lassen, die sogar für den letzteren zu neu wäre [103]). Ich weiß gar nicht, woher ihm diese Notiz kommt, noch weniger, woher die ungleich wichtigere, zweideutigere: daß die zwölf ersten Dichter aus Magdeburg, Osnabrück, Helmstädt, Wirzburg und Mainz her gewesen wären. Ein Umstand, dessen Erklärung vor allem zu wünschen ist, denn in dem Hauptpunct leitet den Spangenberg ein rechtes Gefühl, daß er mit den Namen nicht die Sache selbst verwirft. Es ist merkwürdig, daß die zwölf Meister gar

[102]) Gebürtiger Unger scheint er nicht gewesen zu seyn, namhafte deutsche Familien führten seinen Namen. An die Namen berühmter Dichter hat sich von jeher die Fabel gesetzt, z. B. an Virgilius im Mittelalter, den walischen Merlin, den englischen Thomas, unter den Deutschen auch noch an Brennenberg und Tanhäuser.

[103]) Cracau erst 1400 gestiftet. Wolfhart Sp. spricht hier von Oxonien und Löwen!

nichts von einander gewußt, sondern (wie die heil. 3 Könige auf eine Reise) auf eine Kunst verfallen seyn sollen. Ueber den Kaiser oder Papst zu streiten, wäre vorerst ganz überflüssig, die Veränderung, welche sich Puschmann in der zweiten Aufl. seines Werkes erlaubt hat, (wo er statt Otto 1. gerade Otto 2. setzt,) bleibt bei ihrer Willkürlichkeit problematisch. Paris ist zwar schon im 12ten Jahrhundert Universität gewesen, (was haben aber hier Papst und deutscher Kaiser zu schaffen?) Pavia es erst im 14ten Jahrh. geworden. Nothwendig wäre es gewesen, früher in den Mainzer Archiven genau nachzuspüren, die Meister berufen sich bestimmt auf ein altes in der Johanniterkirche angekettetes Buch [104]), auch soll daselbst der von Otto gegebene goldene Cranz liegen.

Meine Meinung ist: das Aufkommen des Meistergesangs früher anzusetzen, wie ich oben gethan, hat gar zu viel gegen sich, es ist kaum glaublich, daß schon zu Gottfrieds v. Str. Zeit die alsdann vor dem Veldeck zu setzenden Dichter verschollen gewesen. Spangenberg weiß zwar, daß vor und nach 1200 deutsche Dichter geblüht, und hat gewissermaßen recht, woher hat er: daß Klinsor so viel Dichter überwunden, als Wochen im Jahre sind? Andrerseits mangelt es der Erzählung nicht an innerer Wahrscheinlichkeit, besonders wenn man sie ins Ende des 12ten Jahrhunderts verlegt, wohin die meisten Namen reichen, wo freie Reden gegen die Geistlichkeit in allen Gedichten stehen und eine Prüfung der lautgewordenen Meinung, eine Verwendung des Kaisers in den Sitten der Zeit ist, ihre Lossprechung und Bestätigung könnte die nachher sichtba-

104) Cf. Tenzel 1697. 420. Jetzo ist es wohl für immer zu spät geworden, Herr Präsident Bodmann hat mir bei aller Bereitwilligkeit aus seinen reichen Sammlungen keine Auskunft zu geben vermocht. Vogt in s. Gesch. von Mainz 1. 44. redet von den viel ältern Kirchengesängen, die zum Theil noch im Dom vorhanden seyn sollen.

rer gewordene, aber schon dem Anfang nicht fremde Neigung des Meistergesangs zu Theologie und Naturwissenschaft erläutern; die Sage will weniger den Ursprung selbst, als die frühe öffentliche Anerkennung und Losspechung der Kunst berichten. Eine andere Conjectur dürfte fast auf keinen Beifall rechnen, wonach der Tradition keine unsern Meistergesang betreffende Begebenheit zu Grunde läge, sondern folgende andere, deren Andenken in Deutschland lang gehaftet und zuletzt etwas ungeschickt auf den Meistergesang angewendet worden wäre. Man weiß nämlich, daß Carl der Gr. Sänger mit nach Rom brachte, die daselbst einen Streit mit den römischen, über Musik und Kirchengesang hielten, (s. Forkel Gesch. der Musik, 2. 208. 209, oder auch Dippoldt Leben Carls p. 94. 95.) und nach dem Mönch von S. Gallen sandte der Papst dem Kaiser 12 treffliche Sänger, den rechten Kirchengesang im Reich zu unterhalten (Forkel a. a. O. 210. 211.) Sonderbar ist ein Umstand, den ich bei Fauchet (unter Jonglet und Doete de Troyes) berührt finde, daß Kaiser Conrad zu seiner Hofhaltung nach Mainz berühmte Dichter berufen habe, unter andern auch französische. Allein das altfranzös. Gedicht, worauf sich Fauchet beruft, enthält, nach Meons Ausgabe, keine Silbe davon, so daß leider ein so merkwürdiges Citat entstellt und nicht zu finden ist.

Dem sey, wie ihm wolle, und wenn sich auch eine ganz verschiedene, oder vermuthlicher nach der zu langen Verschmähung niemals eine genügende Aufklärung dieser Sage ergeben sollte, so bleibt dennoch ihre Beweiskraft für das, worauf es mir hier ankommt, nämlich daß die spätern Meistersinger allerdings gewohnt waren, so weit hinaufzusehen, und ihre Kunst von solchen Namen abzuleiten, welche wir für alte Minnesänger halten, und in denen ich auf ganz andern Wegen die Quelle des Meistergesangs nachgewiesen habe. Höchst wahrscheinlich hatten die späteren Schulen die Werke dieser Vorfahren nicht

mehr alle vor Augen, (wir würden sonst nicht so wenige H. S. davon besitzen) und beinahe bloß an den Namen erhaltener Töne mußte sich einige historische Nachricht fortbreiten, darum darf es uns nicht befremden, wenn sich alles in dem Munde einfältiger Handwerker ungenau und uncritisch ausnimmt [105]). Bei vielen hat endlich die Sage von den zwölf alten Meistern ihrer eigenen Stadt alles andere verdrängt und doch wieder in sich gefaßt [106]). In der Hinsicht sind die Nachrichten eines Meistersängers zu Ende des 16ten Jahrhunderts Valentin Vogts bedeutend, der eine Menge alter Namen beibringt, und diese mitten unter die 12 alten Meister mischt, ja vorher noch vier besondere alte Meister (berühmte alte Merker?) anführt. Und viele dieser Namen [106 b]), die nicht in den Tönen späterer Schulen mehr vorkommen, weisen uns in aller Entstellung auf unsere alten Meister des 13ten Jahrh. hin, oder entdecken uns auch gänzlich unbekannte. Vermuthlich ist seine Quelle ein nun leider verlorener Codex gewesen, aus dem späteren Goldast hat er nicht geschöpft, das versteht sich von *selbst*.

105) Der alte fürstliche Glanz des Meisterges. ist nie ganz vergessen:

vorzeiten man gesang groß acht
fürsten und hern haben das getriben
haben vil tön und lieder gemacht
herlichen solds habends darum empfangen
mancher singer ist bei fürsten blieben. (Cod. rudiger.)

106) Wir wissen von zwölf alten Nürnberger und Augsburger Meistern; über die letztern s. ein Programm Beischlags und Tenzel 1697. p. 424. Es scheint, daß die zwölf Meister in der letzten Zeit ständig gewählt wurden und nächst den Merkern eine gewisse Autorität in der ganzen Gemeine hatten. Metzger vergleicht sie mit den zwölf Aposteln, die drei Merker mit den drei Erzengeln, Gabriel, Michael und Raphael. Da wo bei letztern die Vierzahl vorkommt, mag man die vier Evangelisten im Sinn gehabt haben.

106 b) Hat nicht die Unsicherheit über Namen und Verfasser schon ältere Beispiele? schreibt nicht unsere beste, die maneß. H. S. Lieder, die sie doppelt gibt, verschiedenen Sängern zu? noch viel mehr, wenn wir sie mit der jenaischen und andern vergleichen.

Warum Docen die Gültigkeit meines Beweises, den ich aus der spätern Ansicht der Meister entnehme, anfechten will, begreift man schwer, wenn man bedenkt, daß er selbst die alten Meister so früh, wie ich, annimmt, und dießmal wenigstens kein bloßer Minnesänger unter den zwölfen steckt. Ich habe an die alten Sagen vielfach glauben gelernt, hauptsächlich auf ihnen beruht die ganze historische Erkenntniß der Poesie. Freilich kann seine Unterscheidung zwischen den alten Meistern und Nichtmeistern auch hier nicht bestehen, es ist eben so offenbar, daß das Wissen der Meister im 16ten u. 17ten Jahrhundert von ihren Vorgängern unvollständig, als daß sie anderwärts (namentlich thut das Vogt) manche der alten angeblichen Nichtmeister darunter zählen. Da sich von so offenbaren Meistern, z. B. Misner, Werner, Sonnenburg, Robin keine Töne später gehalten haben, so dürfen wir uns nicht lange wundern, daß auch keine z. B. von Gottfried von Straßburg im Gebrauch geblieben sind.

V. Zeugniß früherer Schriftsteller.

Ich gründe mich auch auf das Verfahren verschiedener gelehrter Männer des 15ten, 16ten und 17ten Jahrhund., welche sich mit der Poesie älterer Zeit mehrseitig bekannt gemacht hatten. Wo nun diese der Dichter erwähnen, da stiften sie keinen Unterschied, sondern nennen die Singer, wie recht, Meister; am wenigsten stellen sie solche den späterlebenden, ihren Zeitgenossen, entgegen. Aventin an einigen Orten spricht so bestimmt von alten Meistersängen, daß er dabei an keine neue Schule derselben denken kann, und er hätte gewiß einen unrichtigen Ausdruck vermieden, wenn ihm dessen damalige bestimmte und wohlbekannte Bedeutung für die Vorzeit unpassend erschienen wäre. Spangenberg hat der Geschichte des Meistergesangs ein eigenes Werk gewidmet und ohne Zweifel

darüber nachgedacht, er würde die älteren nicht so leicht untergemengt haben, wenn er etwas anderes gewußt oder gemerkt hätte, von Partheilichkeit spricht ihn schon der offene Tadel jener Anachronismen los, so daß er gewiß nicht an dem Buchstaben des Vorgefundenen geklebt [107]). Keine andere Meinung hegt der gelehrte Wagenseil, und an ihr ließen auch viele nicht an, welche die Genannten ausgeschrieben [108]).

Herr Docen, in der Ungewißheit, ob dieser mein Grund die geringste Widerlegung verdiene, hilft sich dadurch gut heraus, daß er eine scheinbare versucht. Diese Leute hätten nichts von dem blühenden Minnesang gewußt. Davon wären also alle auszunehmen, die nach der Erscheinung von Goldasts vielgelesenen paraenet. gelebt; und sollten die Minnelieder übri-

[107]) An Irrthümern fehlt es ihm nicht, wie er z. B. den Bodenlaube, Morungen, Rysen u. s. w. für Namen von Geschichten hält. (Adelssp. 172 b.) Sein Sohn Wolfhart hat das väterliche Werk einer eigenen neuen Arbeit zum Grund gelegt, die manches Gute weggelassen haben mag, aber auch an Goldasts herausgegebenen König Tyrol und andern handschriftlichen Mittheilungen sich neuen Stoff fand. Merkwürdig ist, daß er vermuthlich unsere maneß. Samml. ein Stamm- und Gesellenbuch Kaiser Heinrichs nennt, worin dieser seine Hofleute sich mit Meisterliedern einschreiben lassen. Nicht wegen dieser offenbar zu kühnen Conjectur, sondern weil ihm gar nicht einfällt, die Minnelieder, davon er genug aus Schobingers oder Goldasts Abschriften vor Augen gehabt, für etwas anders als M. G. zu betrachten. Und so führt er aus denselben eine Menge einzelner Stellen im Verfolg seiner Abhandlung an und zählt die Minnedichter unter den andern Meistern auf.

[108]) Fast alle Schriftsteller aus dem 17ten und Anfang des 18ten Jahrhunderts über die Meistersänger können mittel- und unmittelbar auf Goldast und Spangenberg zurückgeführt werden, namentlich Gryphius, Hanmann, Harsdörfer, Kindermann, Morhof, Omeis ꝛc. Deßwegen hätte Docen in seinem Verz. der bei Philander v. Sittewald vorkommenden Minnelieder gar nicht zu erwähnen gebraucht.

gens so ignorirt gewesen seyn, da man deren im 14ten und 15ten Jahrh. noch manche in die Gesangbücher aufnahm [109]), und zum mindesten die der mittleren Meister, als: Frauenlobs, Müglings, in den Schulen ziemlich kannte.

Die Autorität jener Schriftsteller ruht darauf, daß sie einen auch in Ansehung der alten Meister existirenden Sprachgebrauch forterhielten, den sie sicherlich nicht zuerst aufgebracht haben. Darin bin ich einverstanden, daß in unserm Streit auf die Ansicht der zwischen Gottsched und Docen liegenden Schriftsteller, — einer der früheren spricht fast in Docens Sinn, daß von den Minnesängern einige zugleich Meistersänger, aber nicht alle Meistersänger Minnesänger waren. (Joh. Jac. Rambach vermischte Abh. aus der Gesch. u. Lit. Halle, 1771. p. 350. 351.) — wenig oder nichts ankomme.

VI. Einrichtung der Handschriften.

Unsere maneßische Sammlung, wie vorhin berührt worden ist, gibt sich selbst für eine Sammlung von Meisterliedern. Auch ohne solche ausdrückliche Versicherung müßte die Sache schon dafür sprechen. Sie enthält mehrentheils Minnelieder, weil sie diese älteste Periode des Meistergesangs befaßt, aber mitten unter denselben gibt sie uns solche Gesänge, welche die mir entgegenstehende Meinung nur allein für meistersängerische erkennen will. Wäre die letztere Ansicht gegründet, und der Meistergesang so etwas fixirtes, so würde nicht so leicht ein Compilator ihn mit den freieren Minneliedern ohne ausdrück-

109) Ich erinnere an die andern Liederhandschriften außer der maneßischen. Daß die Goldastische Copie der letzteren auf dem Titel: „Hoflieder der deutschen Meistersänger" rubricirt ist, (Benecke Vorr. p. IV.) zeugt von einer vollkommen richtigen Ansicht des Gegenstandes, und Bodmer hätte das ohne Bedenken für seine Ausgabe behalten können.

liche Bemerkung vermengt, oder er würde stillschweigende Sonderung unternommen haben. Allein hier dachte niemand das zu scheiden, was noch dazu öfters aus dem Mund eines nämlichen Dichters geflossen war. Nur einige Beispiele. Mitten unter fast lauter Minneliedern Reinmars des Alten erblicken wir 1. 80. eine Strophe (blatte und krone ꝛc. ꝛc.), die in jenem beschränkten Sinne für allein meistermäßig gehalten werden müßte, während der Meister selbst in den zwei folgenden Strophen, die politische Klage fahren lassend, sich zu einem minnichlichen Wunder wendet, den Ton aber genau hält. Der Minnesinger von Singenberg hat 1. 156. gleichfalls ein recht ernstes Wort von der betrogenen Welt mit unterlaufen lassen; ja Johannes von Ringenberg würde ohne seinen adlichen Namen für einen jener eigentlichen Meister gelten, ob ihn schon die späten Schulen, gleich vielen andern, vergessen haben. Gehört das Lied: Lute und Lant 2. 45., wie es scheint, dem Gottfried, so ist immer bedenklich, wie es der Sammler dem anmuthigen Lichtenstein nur zumuthen können; aber auch der Adliche von Wengen hat sich an dergleichen Gegenständen geübt. Andrerseits sehen wir einige Erzmeister Minnelieder unter ihre übrigen mischen, als wie den Reimar von Zweter (2. 125. 126. 142. 143. 145. 150.), und alles zwar in derselben Tonart. Zwei Liebeslieder schließen die des jungen Mißners, vom Marner stehen 2. 166 — 169. viel Minne- und Tanzlieder, und 2. 177. noch eine Strophe (do minne manigen ꝛc.) Conrad von Wirzb. auf einen weltlichen Leich, läßt einen geistlichen folgen, hernach in den Liedern wechseln Betrachtung und Liebesgedanken ab. (2. 203 — 205.) In einem Lied spricht es der Meister aufs deutlichste aus, daß er eigentlich von Rosen und der Maienblüte singen wolle, aber dießmal sich an einen ernsteren Gegenstand kehren müsse. (2. 202. ich solt aber singen ꝛc.) Bei einem Meister herrschen die Minnelieder, bei einem andern die moralischen vor, in der ganzen Sammlung

die ersteren freilich, so aber immer, daß in beiderlei einerlei Art und Geist zu erkennen ist.

Diese Gleichsetzung offenbart sich nun auch in der Jenaischen Sammlung [110]), worin aber umgekehrt die sogenannten wahren Meisterlieder überwiegen, weil sie in eine etwas spätere Zeit fiel, wo die Minnepoesie bereits abnahm. Spuren der letzteren sind inzwischen noch genug hier, und wenn man einmal gewiß dieß Buch dem rechten Meistergesang nicht absprechen darf, so wäre es sonderbar, anzunehmen, daß dem Sammler die Ungehörigkeit der Wizlauischen Lieder, der Strophe Misners DXXVIII, oder der CXLVIII. CXLIX. Alexanders gar nicht aufgefallen seyn sollte.

Auf gleiche Weise werden sich aus den ferneren Handschriften entweder die einzelnen Liebes- oder die einzelnen ernsthaften Lieder für meine Sache anführen lassen, sobald nur bessere Nachricht darüber vorhanden wäre. Merkwürdig ist schon, daß die älteste vaticanische v. 357, welche meistentheils Minnelieder enthalten wird, mit den drei Reinmars und Walter anhebt. Der Weingartener Codex ist wohl eben so wie die maneß. Sammlung vorzugsweise der Minnepoesie gewidmet, und der Colmarer und Wirzburger wieder mehr dem Jenaischen entsprechend. Der Weimarer gibt mehrere Minnelieder, die auch in dem Maneßischen vorhanden, mitten unter andern von Frauenlob. Spätere Meistergesangbücher enthalten zwar mehr gleichzeitige und darum einartige Gedichte, aber immer darunter sicher solche, die den von Docen gezogenen Kreis des Meistergesangs übertreten. Die Gesänge Mögelins im Göttinger Ms. werden mit mehreren Minneliedern beschlossen.

110) Es ist Bedürfniß, daß dieser zerstreut, unvollständig und durch einander gedruckten Handschrift eine bessere Ausgabe widerfahre, wobei die Musiknoten nicht zu vergessen wären. Dem Vernehmen nach hat Herr von Finkenstein neulich eine complete Abschrift genommen.

In anderen mir bekannt gewordenen Sammlungen des 16ten und 17ten Jahrhunderts, z. B. in einigen von H. Sachs und der des Ambr. Metzger [110 b]), ist eine gleiche Vermischung geistlicher und weltlicher Gegenstände zu finden.

Einen Einwurf kann man mir freilich auch aus der Einrichtung der H. SS. machen. Es gibt einige, besonders aus dem 15ten Jahrhundert, welche Gesänge in Meistertönen unter andern volksmäßigen Liedern und dann wieder unter Sprüchen und Fabliaux bewahren. Dahin gehört besonders ein Codex in Brentanos Besitz und auch der vaticanische Num. 329. So gut also diese Volkslieder und Sprüche unter Meisterliedern stehen, eben so können auch alte Minnelieder dazwischen geschrieben worden seyn? Allein hier darf nicht außer Acht gelassen werden, daß diese alten Minne- und Meisterlieder durchaus dieselbe Form an sich haben, daß sie von den nämlichen Dichtern herrühren, folglich die erstern nicht als etwas besonderes gesetzt und etwa aus dem Volkslied erklärt werden können, mit dem sie wohl der tieferen Grundlage, nicht aber dem Character nach verwandt sind. Dahingegen späterhin die Volkssänger vieles aus den Tönen der Meister angenommen haben (wovon nachher). Wenn also in einer solchen H. S. allerlei Lieder von einer Menge ungenannter Dichter unter einander gesammelt sind, so ist der Fall allerdings verschieden von dem der älteren Sammlungen.

Noch unschicklicher würde man daraus eine Einwendung entnehmen, daß die früheren H. S. die äußere Einrichtung späterer Meisterbücher nicht an sich haben, namentlich die Ab-

[110 b]) Diese ist betitelt: geistl. und weltl. Historien, auch kurzweilige Reden und dergl. in Meisterthön gebracht durch M. A. M. rc. Unter andern habe ich ein Frühlingslied darin gefunden, das gleichen Inhalt mit so vielen alten Minneliedern hat, aber lange nicht gleiche Zartheit.

theilung der Stollen und Abgesänge nicht geben und keine Tönenamen anführen. Letzteres ist z. B. in drei vaticanischen Ms. (Nr. 350. 392 und 680.) [111]) immer der Fall. Inzwischen ist hier deutlich manches erst später üblich geworden, wie z. B. das Beifügen von Jahr und Tag vermuthlich erst nach Hans Sachs. Von den Tönen habe ich vorhin meine Meinung geäußert, eben so verhält es sich mit den Namen derselben. So bald sie bei zugegebenen Meisterliedern fehlen, kann es nicht befremden, daß sie auch nicht vor Minneliedern stehen. Manches beruht auf zufälliger Bequemlichkeit und Kenntniß des Copisten, oder dem Fleiß und den Kosten, die man auf eine Abschrift wenden ließ. So haben viele Meistergesangbücher aus dem 17ten Jahrhundert Musiknoten, andere wieder nicht, warum hat ihrer also die sorgsame Jenaische Handschrift ebenfalls, da sie dagegen den meisten andern abgehen? Warum fügen einige H. S. von Minneliedern die Namen der Dichter hinzu (wie die Maneßische) und andere nicht? (z. B. die H. S. der Leipz. Rathsbibl.); eben so halten es auch die H. S. späterer Meisterlieder in ihrer äußeren Einrichtung.

VII. Geographische Ausbreitung.

Folgende Wahrnehmung verdient gleichfalls Erwägung, besonders nach allem, was vorhergegangen. Es ist bekannt, daß die alten Meister aus Süddeutschland hauptsächlich aus Schwa-

[111]) Wie gewünscht hätte ich, namentlich diesen Codex benutzen zu dürfen! Die von Adelung daraus verzeichneten Lieder 10. 18. 28. 29. 31. 32. 37. können gar manche Erläuterung enthalten. Bloß schon wegen der Töne müssen sie wichtig seyn, so wie die zu Dresden liegenden zwei und zwanzig Bände, Meistergesänge aus dem 16ten u. 17ten Jahrh. enthaltend, besonders Nr. 13, aus dem 15ten Jahrh. Die Einsicht dieser Quellen war mir vorerst theils unmöglich, theils zu umständlich, so sehr ich den Mangel fühle.

ben und Baiern [112]) stammen, theils tiefer herunter aus Oestreich, Steiermark und Schweiz, theils liefen Aeste des Gesanges den Rhein hinauf, in den Elsaß, nach Franken bis nach Thüringen und Meißen. Bei diesem unverkennbaren Strich, den die Poesie gehalten, kommen wenig einzelne und spätere nicht in Betracht, als wie Elias von der Leine, Reinolt von Lippe, Wizlau, (bei dem auch in der Sprache deutliche Vorneigung des niedern Dialects), zudem sie derselben Regel folgend wohl sogar dasselbe Idiom beizubehalten strebten. Minder noch stehen einige Fürsten entgegen, der von Brandenburg, Brabant, als welche gerne, wie häufig, fremde Feinheit und Bildung vaterländischer Gewohnheit vorsetzten. Den ältesten Meister werfe ich mir selber ein, in dessen Liedern sich kenntliche Spuren niederdeutscher, niederrheinischer, (Feldkirchen in der Grafschaft Wied am Rhein?) Mundart erhalten haben (wie auch bei dem spätern eben gedachten Johann von Brabant.) Allein wissen wir über Veldecks Geburts- und Lebensumstände etwas gewisses, scheint er sich nicht selbst nach Thüringen gewendet und in oberdeutschem Dialect geschrieben zu haben? Denn warum hat sich nicht ein einziges plattdeutsches Ms. z. B. von seiner Eneidt erhalten? Und wo sind Sammlungen plattdeutscher Minnelieder aufzuweisen? Was uns die Möserschen Fragmente liefern, stellt sich nur zu deutlich als Uebertragungen aus dem schwäbischen Idiom dar, aus dem manches unplattdeutsche beibehalten werden mußte [113]).

Nun muß es ordentlich auffallen, wie der spätere Meistergesang auf derselben Linie des Bodens geblieben.

112) Nyſner DLXXV: Der sang unrecht, er sey ein Schwabe oder ein Baier", d. h. er sey gleich einer der besten Dichter.

113) Man lese das in der Allg. deutschen Bibliothek zur Probe abgedruckte, im Ms. dem Nifen beigelegte, in der Maneß. Samml. dem Reinmar (1. 71.) gehörende Lied. Andrerseits bedienen sich einige gewiß Oberdeutsche einzelner mehr plattdeutscher Wörter. Z. B. blide, im Titurel, bei Lichtenstein ꝛc. ꝛc.

Im vierzehnten Jahrhundert blüht er zu Mainz, Straßburg, Colmar, Frankfurt [114]), Wirzburg, Zwickau, Prag. Im funfzehnten zu Nürnberg, Augsburg [115]). Im sechszehnten zu Regensburg, Ulm, München, Steiermark, Mähren, (Iglau), Breslau, Görliz bis nach Danzig. Im siebenzehnten zu Memmingen, Basel, Dünkelsspiel. So unvollständig diese Angaben ausfallen, (an manchen Oertern mag er auch früher oder später in Aufnahme gewesen seyn, länger oder kürzer bestanden haben), so beweisen sie unleugbar im Allgemeinen. Die Sitte des Gesangs blieb im Lande, wo sie zuerst entsprungen, und da schlug sie ihren Sitz auf, wo die Bürgerschaft am freiesten, kräftigsten wohnte, also in den südlichen Reichsstädten. Den Einwohnern der nördlich gelegenen fiel etwas, wovon sie niemals gesehen noch gehört, nicht in Gedanken. Alles was die Wanderungen der Handwerker, die aus dem Süden kamen, oder aus dem Norden in jenen gezogen, bewirkten, war, einzelne Liebhaber ihrem Gesang zu erwecken. Diese einzelnen Ausnahmen aber genauer zu verfolgen, fehlt es an guten Nachweisungen. So findet man Spuren, daß sich in Hessen Meistersinger aufgehalten [116]), so mag auch der bekannte Valentin Vogt, ein Magdeburger, seine Kunst aus Nürnberg oder Augsburg mitgebracht und für sich allein getrieben haben. Denn an Schulen, worauf es hier jezt ankommt, ist bei solchen Fällen nicht zu denken. Man zeige mir Meistersängerschulen in Sachsen [117]), Niedersachsen, Westphalen, Pommern, Meklenburg, Brandenburg u. a. m.

114) Herr Pfarrer Kirchner zu Frankfurt hat in den Archiven dieser Stadt nichts auffinden können, was über den alten Meistergesang daselbst Licht geben könnte.

115) Beischlag will aber sehr unwahrscheinlich erst vom Anfang des 16ten die Meistersänger in Augsburg gelten lassen.

116) Conf. Simplicissimus (Nürnb. 1713.) 1. 128.

117) Wiedeburg 152. nennt einen Otmar Wetter aus Dresden. Die Nachricht einiger, daß Luther ein Meistersänger gewesen, grün-

Da der Weinbau sein eigenes Erdreich und eine besondere Luft und Sonne begehrt, so daß er schon die ganze Zeit in Deutschland seine alten Grenzen nicht überschritten hat, warum soll sich nicht auch eine Sitte, eine äußere Gestalt der Poesie nur in einer ursprünglichen Gegend fort aufhalten? Man erkennt zwei Nationen ihre eigenthümliche Sprache und Landschaften ihren eigenen Dialect zu, und hart und auf einmal schneidet die Grenze ab. So wie wir aber noch in heutigen Mundarten auf Eigenthümlichkeiten stoßen, die ein altes Gedicht an sich trägt und ihm somit sein Vaterland ausmitteln, so erkenne ich auch in der äußeren Stelle des späten Meistersangs seine innige Verbindung mit dem alten [118]). Die Blumenspiele zu Toulouse, der letzte Rest provenzalischer Poesie behielten sich denselben Ort, wo sie vor Alters so lebhaft geblüht hatte.

det sich auf nichts, als einen Versuch Wolfh. Spangenbergs dem Meistergesang durch Luthern, oder Luthern durch den Meistergesang eine Ehre zu bereiten.

118) Was ich dem nördlichen Deutschland dadurch absprecha, wird auf der andern Seite vergütet, daß die volksmäßige Dichtkunst (und wohl eben aus diesem Grunde, weßhalb die Bemerkung nicht ungehörig) daselbst wirksamer fortgeblüht. Man sehe den Ogier, Valentin und Namelos, Flos und Blankfloße ꝛc. Auch sagenreicher scheint im Ganzen der nördliche Theil, das Harzvolk weiß viel mehr und besser zu erzählen, als die singenden Hirten der Alpen und Tirols.

Verhältniß des Meistersangs zu der übrigen altdeutschen Poesie.

I. Zur Volkspoesie.

Dieses stellt sich klar und einfach dar.

1. In wandernden Sängern erscheint die Poesie zuerst allen Ländern der Welt. Das Volk heiligt die Sänger, der König lohnt, die Helden treiben die Kunst selber zu eigener Lust [119]) und lernen das Fideln und Harfenspiel. Denn Begleitung der Instrumente scheint immer dabei gewesen zu seyn, obwohl sich einige bloß auf solche und andere bloß auf Gesang gelegt haben mögen. Alle halten sich zusammen [120]), nach und nach

119) Der deutschen Sage und Historie mangelt es nicht an Beispielen, Folker fidelt und hofirt, (Rosengarten Str. 128. und Nibelung an vielen Orten; vergl. Chlage 1519. 2581.), besonders ist die nordische voll davon. Ueber König Hother z. B. s. Suhm 1. 190. (deutsche Uebers.) In einem altdän. Lied K. v. p. 42. v. 22. heißts vom sechszehnten Schild:
den förer Rigen Raadengaard
som vel kunde digte og rime.

120) Urkunden von solchen Zünften fahrender Spielleute lassen sich in Deutschland zwar nicht über das 14te Jahrhundert hinaufführen, allein die Sache selbst ist ohne weiteres viel älter. Gegen das Ende des 14ten Jahrhunderts belehnte der Kaiser andere Stände mit dem Oberspielgrafenamt, die dann wieder zu ihrer Stellvertretung einen Pfeiferkönig erwählten. Das Document von der Ernennung eines solchen in der Herrschaft Rappoltstein hat Scheid de iure in musicos, (auch bei Forkel abg. 751. Vergl. Joh. Müller 3. 161. 162. 4. 226. Nr. 57.) Die ganze Brüderschaft dieses Reichs theilte sich in die obere, mittlere und untere und jede versammelte sich an gewissen Tagen des Jahrs zu Rappoltsweiler, Altentann und

sinkt mit der Ehre ihres Standes dieser selbst herunter, als sie sich durch Spiele, Mummereien und Gelage ein schlechtes[121]), verachtetes Leben angewöhnt. Dazwischen liegen freilich Jahrhunderte.

2) Der Meistersang bildete sich aus der Sitte des Volksgesangs und bewahrte vieles davon, dennoch schied er sich gleich

Bischweiler, die Ceremonien s. bei Mattheson in crit. musica 2. 343. Wie denn die Freuden des Volks meistentheils unter Vorwand oder Einbildung liberaler Ursachen zerstört worden, so geschah auch zu Wien im Jahr 1782. die Aufhebung dieser Einrichtung, weil man sie der natürlichen Freiheit eines jeden, durch Kunst sein Brot zu verdienen, für unangemessen hielt. (Nicolais Reisen 3. 298.) In manchen Städten entsprang aus solchen Spielleuten die besondere Ordnung der Stadtpfeifer. (Vergl. P. von Stetten Kunst und Handwerksgesch. p. 526.)

Aehnliche Gesellschaften bestanden in andern Reichen, zum Beweis ihres Alters mit, die Idee war durchaus volksmäßig, daher allgemein. Ueber einen King of the minstrels and of the fidlers zu Tutbury in Staffordshire unter Richard 2. sehe man Ritson's observat. on the minstrels p. VIII. IX. Conf. auch Blounts law dictionary. h. v. Flögels Hofnarren p. 393. In Frankreich 1330. die confrerie de S. Julien des menestriers gestiftet, sie hatten einen roi des menestriers und eine eigene Straße zu Paris, die noch den Namen führt. (Du Cange v. rex ministellorum, zuletzt hieß er roi des violons und wurde 1773 gänzlich eingezogen. Forkel 2 750.) Die eigentliche Ausführung des sehr interessanten Gegenstandes würde nicht hierher gehören.

121) Die Armuth flüchtet sich in den Stand der Sänger, womit nicht gerade zusammenfällt, daß auch die Blindheit darin Trost und Labsal sucht. Zu letzterem könnte ich Beispiele von dem göttlichen Homer und Ossian bis auf den Niccolo Cieco von Arezzo geben. Man s. Titurel Str. 3358:

so singent uns die blinden
daß siegfried hürnein wäre.

Aus Wolframs Gedichten, so wie dem Tristan, ließen sich viele Erläuterungen über die Spielleute schöpfen, deren Wesen ausführlicher zu beschreiben ich mir anderswo vornehme.

schon persönlich ab [122]). Die Meister lebten an den Höfen, gleich den Spielleuten, aber sie drängten diese fast weg. Gesellschaftliches behielten sie auch von jenen bei. Andrerseits gingen ihre Weisen von dem natürlichen Princip aus, das auch in dem Gewächs der Volkspoesie liegt, sie aber trieben es mit Absicht und endlich tödtender Gewalt in alle Aeste und Zweige [123]). Die Volkspoesie ist mithin wie im Leben, so auch in sich selbst vom Meistergesang geschieden, bestand jedoch immer neben dem letztern und überlebte ihn bei weitem. Die alten Meister achten solche Sänger gering und mögen ihre Mißgunst sogar auf den Gegenstand alter Volksdichtung übertragen haben [124]), welche sie bäurisch im Gegensatz zu ihrer höflichen zu nennen pflegen [125]).

122) An dem Gegensatz zwischen Volkspoesie und Meistergesang habe ich nie gezweifelt, sehe also nicht ab, warum mir Docen S. 457 zu verstehen geben will, daß außer letzterem auch noch etwas anderes bestanden habe. Die Stelle aus den annal. domin. ist mithin ganz klar; möchte er dafür deren Quelle, die größere Stelle aus der Limburg. Chronik erklärt haben, worin mir ganz unverständlich ist, daß die Lieder mit 3 Gesetzen erst 1360. aufgekommen seyn sollen. Das ist so falsch, daß es nicht einmal eines widerlegenden Beispiels bedarf. Und das Wort Widersanc steht schon bei Vogelweide 1. 123.

123) Das Verhältniß des Meistergesangs zur Volkspoesie läßt sich folglich in der Kürze so angeben: in der letzten liegt der unterschiedene dritte Theil fast bloß in Melodie und Begleitung, in den Meisterliedern ist er nothwendig äußerlich in die Worte getreten.

124) Denn sie haben vermieden, sie zu bearbeiten, worüber man nur Rud. v. Montf. Stelle im Orlenz und Püterichs Catalog nachsehe. Marners Strophe 2. 176. kann leicht so ausgelegt werden, daß sie nicht widerspricht.

125) Daher steht noch in spätern Chroniken über Dieterich v. Bern: „von dem die Bauern singent.“ Im Gegensatz redet noch Ambros. Metzger im 17ten Jahrhundert verschiedentlich von der adelichen Kunst des Meistersangs, der er sich beflissen.

3. Nach und nach, besonders in der Letzte, zeigte sich doch wieder eine Annäherung beider. Die Volkssänger suchten sich manche einfache Weise des Meistergesangs anzueignen, und dieser fiel allmälig so in den bürgerlichen, gemeinen Stand herab, daß es schon aus dem Grund, in Ermangelung anderer Kennzeichen, zweifelhaft seyn kann, ob ein befragtes Gedicht von einem (um dann so zu sagen) wirklichen Meister, oder von einem Bänkelsänger in Meisterton gedichtet worden.

Meine Meinung kann hier nicht zweifelhaft seyn. Da ich den Meistergesang wesentlich in das Formelle setze, so halte ich ein solches Lied auch dann für ein meisterliches [126]), wenn es nicht aus der (damals geschlossenen) Gesellschaft hervorgegangen, und auch dann, wenn der Volksdichter dem Ton einen andern, geläufigeren Namen gegeben, wie häufig geschehen. Ja selbst, wenn er die Weise etwas geändert und nachlässig gehandhabt hat, genug daß das Meistersängerische vorherrsche. Ein Meistersinger wäre freilich dieser Dichter zu der Zeit nicht mehr, wo die Gesellschaften bürgerlich bestimmt und angestellt, denn auch z. B. Valentin Vogt war kein eigentlicher, weil sich an seinem Aufenthalt keine Schule befunden [127]).

126) Nur ein Beispiel. Das bei Morhof 313. gedruckte Soldatenlied ist mir ausgemacht ein Meistersang, und zwar einer der herrlichsten.

127) Man könnte mir etwa die Frage thun: ob ich einen im 14ten Jahrh. (nach der Limb. Chronik) dichtenden Gerlach von L. oder Reinhart von Westerburg für einen Meistersinger halte oder nicht? Es ist zu erwarten, daß die höhern Stände, als anfängliche Begünstiger und eifrige Mitpfleger des Minnesangs auch noch später eigene Fälle von Dichtern aufzuweisen haben. Das sicherste Merkzeichen aber, ob diese Lieder noch aus dem alten Minnesang herstammen und Meistersänge sind, oder ob sie dem Ton der Volkspoesie (welche den Verliebten wohl eine Zuflucht darbieten müssen) angehören, ist ihre Form selbst. Danach sind so manche Lieder aus dem 15ten Jahrh., nament-

Hier muß ich also noch von einigen berühmten Tönen reden, denen wir gleichmäßig in den Verzeichnissen der Meistersänger und der Volkspoesie begegnen. Auf den Bremberger habe ich gleich Anfangs aufmerksam gemacht, wir finden in der maneßischen Sammlung noch das Muster, woran seine ungetrübte Schönheit erkannt werden mag, so wie ihn der Erfinder aufgestellt. Den späteren Namen verdankt er möglich weniger dieser Erfindung, als einem Lied, worin eine bekannte Sage auf den altdeutschen Meister, Reinmann von Brennenberg übertragen und in dessen eigenem Ton gesungen wird. Unter den späteren Meistern ist der Ton auch nicht ganz vergessen, obgleich selten vorkommend, Hans Folz dichtete mehreres in des Prenbergers Ton und auch Benedict von Watt citirt ihn in seiner (handschriftlichen) Sammlung von Meistergesängen [128].

Ausgebreiteter war der Gebrauch zweier Weisen, welche die späteren Meister bestimmt dem Wolfram von Eschenbach zuschreiben, ohne daß sie sich doch in den uns gebliebenen Liedern desselben nachweisen lassen (s. oben.). Die Hönweis ist die Auflösung des alten großen Nibelungenmaßes in acht Zeilen, welche den meistersängerischen Typus nicht eben herausheben, wenn sie gleich ihm nicht zuwider. Denn bis in den spätesten Schulen ist die Weise beliebt und viel gebraucht und wird in den Handschriften nach Stollen und Abgesang

lich in einer H. S. Clemens Brentanos zu beurtheilen, deren einige kenntliche Meistergesänge, andere der Manier annähernd, die man in vielen (man möchte sagen: halb volksmäßigen) unter Forsters frischen Liedlein antrifft. Zu beachten ist für diese Unterscheidung, wie Hans Sachs (in der Summa seiner Gedichte) die von ihm erfundenen Volkstöne genau von den Meistertönen trennet.

128) Gegen Hagen, Jenaische L. Z. 1810. Nr. 37. p. 291. 292. Der Ton im Wunderhorn ist ganz sicher der nämliche.

regelmäßig abgetheilt [128 b]). In den Volksliedern erscheint sie vielnamig, Bruder Veit, Benzenauer, Hildebrand, Roland [129]), Wilhelmus von Nassauen u. s. w.

Fast noch merkwürdiger ist die Flammweis, welche unter spätern Meistern nicht minder üblich, (ebenfalls von dem Folz einige Lieder darin) aber doch noch bekannter unter dem Namen: Herzog Ernst oder Bernerton geworden ist, weil die Volksdichter sich seiner gern zu erzählenden langen Liedern bedient haben. Sein hohes Alter würde geleugnet worden seyn, wenn das Lied von Ecken Ausfahrt nicht schon in einer H. S. des dreizehnten Jahrhunderts stünde [130]) Vielleicht, daß solche deutsche Volkslieder vor dieser Zeit in der zwölfreimigen Strophenform, welche in altenglischer und dänischer Poesie so häufig vorkommt, abgefaßt und später in unsern Meisterton umgedichtet worden. Die sechs ersten Zeilen konnte man nämlich ungeändert lassen, nur die zweite Hälfte ward zu einem siebenzeiligen Abgesang. Einiges, was dieser Vermuthung zu Hülfe kommt, werde ich anderswo mittheilen.

II. Erzählende und Spruchgedichte.

Verbindung der Poesie mit Gesang ist uralt und vermuthlich von Anfang her vorhanden; gleichwohl scheint man auch schon in früher Zeit längere Erzählungen ohne dieses Medium

[128 b]) Außer den bereits oben S. 48. gegebenen Beispielen kann auch der Canzler 2. 238. angeführt werden, der jedoch die ganze Weise als bloßen Abgesang braucht, welche Art der Zusammensetzung mehrmals statt gefunden hat.

[129]) Möchte doch dieses deutsche Lied von Roland irgend aufgefunden werden! Cf. Koch 2. 87.

[130]) Docen Misc. 2. 194. Cf. über diesen Ton: N. lit Anz. 1808. Col. 100. Altd. Mus. 1. 142. 284. 285. Adelungs Nachr. 2. 304. 322. Ein Lied im W. H. 2. 145. Georg Schiller hat ihn etwas ausgeputzt und seinen Hofton genannt.

vorgetragen zu haben. Von einem Unterschied zwischen Singen und Sagen sind daher die altdeutschen Gedichte häufig nachzusehen, und verstehen unter dem letzten Ausdruck das bloße Sprechen oder Vorlesen, ohne daß dazu Musik oder Gesang getreten wäre [131]). Es ist nicht damit gesagt, daß man sich im letzten Fall der ungebundenen Rede bedient, welches im Gegentheil für die meisten Fälle unwahrscheinlich, vielleicht auch daß man gerade das, was man zu einer Zeit wirklich sang, zu einer andern bloß vorlas, wie die Nibelungen und andere lange Lieder. Freilich die Minnelieder mögen beständig nur gesungen worden seyn, so wie man gewiß die kurzzeiligen Gedichte, den Parcifal, Tristan, oder die Sprüche des Freigedanks nie anders als lesend vorgetragen haben wird [132]). Ein merkwürdiges Beispiel, dem ich kein deutsches beizufügen wüßte, wo man sich abwechselnd gebundener und ungebundener Rede bediente, sang und sagte, liefert die zugleich schönste aller *altfranzösischen* Erzählungen, das Fabliau von Aucaßin und Nicolette [133]).

Das Wort gibt es schon, daß der Meistergesang bloß für das Singen gemacht; wenn ich daher früher die Vermuthung hinwarf, daß unsere Dichtkunst auch auf längere Gedichte in kurzen unverschränkten Reimzeilen ihren Einfluß ge-

131) Nur einige Stellen: Nibel. v. 91. Titurel 514. 901. 1612. 2127. Wolfdiet. Str. 447. Roseng. 189. Laurin 1858. Troj. Krieg v. Conrad v. W. 6 u. 7. und 16321. Flor u. Bl. v. 4. von der Minnen v. 21. von Morungen. Maneße 1. 50 u. 54. von Toggenburg 1. 11. Marner 2. 176.

132) Auf Selbstlesen, nicht Vorlesen hören, kann wohl eine Stelle in Vriberers Tristan bezogen werden, v. 2638.

133) Meon T. 1. Besondere Rubriken zeigen in der Handschrift jedesmal or dient (fablent) und or chantent. Etwas ähnliches findet sich in noch gangbaren französischen und deutschen Volksliedern, wovon ein Beispiel in Hagens und Büschings Samml. p. 301. — Ein Gedanke an unsere Opern läge zu weit.

zeigt haben könne, so wollte ich damit nichts weniger thun, als diese selbst für Meistersänge erklären [134]. Hans Sachsens Schauspiele sind gewiß auch keine, ungeachtet darin manche Spur der Meisterschule zu weisen wäre. Die Bemerkung gehörte inzwischen gar nicht in unsere streitige Frage. Daß ich ferner literarische Zeugnisse für den Meistersang eben in einigen solcher Gedichte gefunden hatte, ist so wenig auffallend, als wenn in der Comödie von der Singschule Nachrichten darüber stehen. Es scheint gar nicht unmöglich, daß Rudolf von Montfort selbst kein Meistersinger war, (obschon es fast nicht zu vermuthen,) und einige der von ihm genannten Meister sind auch deßhalb keine [135]. Wir haben oben die allgemeine Bedeutung dieses Namens gesehen, in welcher jeder Verfasser eines langen Gedichts sein oder der Aventure Meister heißen mag. Meistersänger würde man jedoch schwerlich für einen solchen gebraucht finden.

Der frühere Meistergesang war durchaus auf keinen Gegenstand beschränkt, er konnte daher auch erzählende, lange Gedichte umfassen, und hier waren ihm eigentlich wieder die

[134]) Den Widerspruch in adjecto zu vermeiden, den mir Docen p. 487. Schuld gibt, hätte ich freilich nur das Adjectiv: meisterlich oder ein anderes Substantiv (Meisterkunst) gebrauchen sollen! Allein, gegen die Sache entscheidet u. a. auch, daß die Meister des 16ten und 17ten Jahrhunderts Kunst und Namen nur für den Gesang haben und kein bloßes Les- oder Spielgedicht, so meisterlich es auch sey, damit belegen. Das mußte früherhin natürlich anders seyn, wo die allgemeine, vermuthlich volksmäßige Bedeutung des Worts viel zu nahe lag. Wenn es am Schluß des Laurin heißt, daß die Abenteuer in Otterdingens neuer Bearbeitung „so meisterlichen" stehe, so wird darum niemand in dieser Dichtung einen Meistersang unseres bestimmten Sinnes finden.

[135]) So den Reinbot von Doren, Fleck den guten Conrad, können wir nicht mit Gewißheit für Meistersinger annehmen, bis sich etwa auch Lieder von ihnen auffinden.

strophenmäßigen, singbaren Volksgedichte ein Vorbild gewesen. Das ist nun auch der Fall, und schon oben im Beispiel von Wolframs Tyturel bewiesen. Ein wirklicher Meistersang, imgleichen der Loherangrin und einige andere.

Ob ein Lied von der Länge dieses Tyturels jemals vor- oder ausgesungen worden ist, kann uns hier gleich gelten. Es hat zu viel für sich, daß man es mit den Nibelungen in der That und früher immer so gehalten, die einzelnen Abenteuer boten die Ruhepuncte, womit man es etwa für einen Abend bewenden ließ [136]). Auch das bloße Lesen kurzzeiliger Gedichte erforderte solche Abschnitte, in deutschen habe ich sie selten angedeutet gefunden, mehr in einigen altfranzösischen [137]).

Nicht anders verhält es sich endlich mit den Spruchgedichten. Unsere Meister können dergleichen gemacht haben und thaten es von Conrad von Wirzburg bis auf Hans Sachs. Aber Meistersänge sind das nicht [138]). Vermuthlich hat es auch bloße Spruchdichter gegeben, wie wir in dem Teichner und später in dem Nürnberger Wilhelm Weber sehen. Dieses

[136]) Wurde die Ilias mehr gesungen oder recitirt? In dem ersten allerdings zu vermuthenden Fall, da die Begleitung mit der Cither schwach gewesen zu seyn scheint und die griechische Harmonie mit dem Rhythmus innig verwandt war, ist anzunehmen, daß der in jedem Hexameter liegende Grundrhythmus zugleich auch die Musik bestimmt habe. Maaß und Musik kehrten also (innerer steter Abwechselung unbeschadet) mit jeder Zeile wieder, ohne je zu ermüden; ein Hauptunterschied von unserer Nibelungenweise, wo die Zusammennahme von vier Zeilen zu einem Ganzen und zu einer Melodie.

[137]) Z. B. in dem (von unserm Loherangrin durchaus verschiedenen) Garin le Loherens. Da heißt es im Anfang neuer Abschnitte: huimes dirom oder lirom. (Aujourdhui nous dirons, lirons.)

[138]) Cf. Ranisch 325. Sprüche und Spiel vom Meistergesang unterschieden.

letzte Beispiel wird hier entscheidend. Ich bemerke noch, daß Spruch zuerst eine viel allgemeinere und geläufigere Bedeutung gehabt und manchmal das bezeichnet hat, was wir jezo Phrase nennen, manchmal ein ganzes Lied. So erwähnt Walter 1. 116. seiner freudenreichen und Werner 2. 162. seiner süßen, Hadloub 2. 196. der losen Sprüche von der Minne, in welchen drei Beispielen wir nichts anders als wirkliche Gesänge darunter verstehen dürfen. Die Sitte späterer Spruchdichter ihren Namen jedesmal in den Schluß des Gedichts zu bringen, treffe ich auch bei Minnesingern an (Hetzboldt 2. 18. Neithart 2. 82. Conrad v. W. 2. 199.) sehe darin aber keine weitere Beziehung. Es ist vielmehr eine der Volkspoesie eigene Wendung, die meistentheils gar unschuldig und fein herauskommt. In dieser zierlichen Art schließt Wildonie (1. 194.) ein hübsches Lied recht anmuthig mit: ein Waldvögelein hat es vorgesungen.

Bestätigung
durch
die Geschichte ausheimischer Poesie.

Auf das alte Epos folgt überall eine Poesie, die statt aus dem Gemüth des Ganzen, aus dem des Einzelnen hervorquillt. Wie in unserm Meistergesang Kunstpoesie walte, habe ich seither zu begründen gesucht. Es kann gar nicht anders seyn, als daß in den ältesten Minneliedern nicht noch hin und wieder Klänge aus den alten epischen geblieben seyn sollten [139], jedoch ist der Totaleindruck deutlich ein verschiedener. Wir hören nicht mehr den ruhigen, gleichen Fluß einer hohen Geschichte, wir fühlen, daß diese Lieder Herzensergießungen geworden sind, in denen sich die Seele eines einzigen Menschen seine Lust überdenkt, oder an seiner Trauer weidet. Diese Individualität leuchtet auch aus dem spielenden Wohlgefallen an Tönen und Farben hervor, gerade die Fom war so innig und wesentlich, daß es darüber gar keinen Zweifel zu geben schien. In dem Ansetzen und Festhalten einer solchen Sitte haben wir den einzigen Ursprung des Meistergesangs gefunden und gleichwie der Erfolg nur dadurch verständlich, so macht auch er jene Entstehung erst ganz gewiß; als die Poesie immer einen tiefsinnigeren, ernsteren Gang nahm, als sie ihre Schritte immer steifer und fester that, da war ihr Ende längst vorbereitet und die alleinige Herrschaft des Förmlichen mußte

[139]) Man dürfte kühnlich einzelne Strophen der einfachen vierzeiligen Lieder in der maneß. S. in die Nibelungen einschalten, wo sie nicht stören würden. Die ganze Idee der Tage- oder Wächterlieder ist höchst volksmäßig.

all ihre Kraft überziehen und aufzehren. Der ewig lebendige Volksgesang stand als eigentlicher Gegensatz des meisterlichen daneben.

Diese Ansicht müßte gleichwohl falsch seyn, wenn sie nicht auch auf die Geschichte anderer Völker angewendet werden könnte, nur ist damit lange nicht gesagt, daß sich bei irgend einem die beiden Erscheinungen so rein gelöst und so gründlich ausgesprochen hätten, als unter dem deutschen Stamm. Es steht außer allem Zweifel, daß die Franzosen z. B. keine Heldenlieder, gleich unseren, je gehabt, denn sie würden sich nicht ganz ohne Spur verloren haben, und noch jetzo müßte dort unter dem Ganzen des gemeinen Volks eine viel reichere Volkspoesie zurückbleiben, als sie angetroffen wird, so ungerecht es wieder wäre, ihnen einzelne Fälle [140]) abstreiten zu wollen. Mehr indessen liegt es mir hier ob, darzuthun, daß auch ausländische Kunstpoesie nirgendwo so eigenthümlich geblüht und gewurzelt habe, als auf unserm Boden. Damit der Irrthum verschwinde, als sey die deutsche gar aus fremder Quelle oder Anregung entsprungen. Zu einer solchen Untersuchung fehlen freilich, ohne unsere Schuld, fast alle Hülfsmittel, wodurch die Darstellung, indem sie sich auf das Einzelne einlassen könnte, anschaulicher und sicherer gehen würde. Wir haben jedoch von der Zukunft alle Bestätigung einer ziemlich unzweifelhaften Sache zu erwarten und wenig Widerlegung zu befürchten. Ich will hier keine vollständige Ansicht der fremden Dichtkunst geben, sondern nur die Seiten ausheben, welche man mit dem Characteristischen des Meistergesangs füglich zusammen halten kann.

140) Das Volkslied: sur le pont d'Avignon ist z. B. herrlich und den besten deutschen im W. H. vergleichbar; aber eine ganze solche Sammlung könnte man in Frankreich nicht zu Stande bringen.

I. Provenzalen.

Zuerst nun treten die Provenzaldichter auf, eine Poesie, von der wir nicht viel mehr wissen [141]), als daß ihr Gehalt die nordfranzösische weit übertreffe, und bereits genug, um zu muthmaßen, daß sie an innerer Lebendigkeit und Fülle hinter unserer deutschen geblieben sey. Ueber ihre Metrik geben uns einzelne bei Crescimbeni, Nostradam rc. verstreute Fragmente leider keine vollständige Auskunft. Mannichfaltigkeit wird man auch ihnen zusprechen müssen, obwohl keine so große, unerschöpfliche, wie den Altdeutschen. Die dreigliedrige Structur finde ich in zwei Dritteln der mir vorgekommenen Lieder hingegen nicht, und daß sie in dem übrigen da ist, versteht sich beinahe von selbst, ich habe vorhin ausgeführt, wie natürlich dieß Princip dem Gesang liegt [142]). Ich kann mir aber nicht einbilden, daß es bei ihnen bis zur Klarheit einer unbewußten, und doch allgemein geachteten Regel durchgedrungen sey [143]), vielmehr treffe ich eine andere unbedeutendere

[141]) Ein Herr de Rochegüde soll schon Jahre lang zu Paris mit dem Studium dieser Dichtkunst umgehen; daß er die H. S. Palayes endlich einmal edire, ist sehr zu wünschen. Noch mehr, daß Glöckle in Rom sich auch um die Provenzalen verdient mache.

[142]) Ueberflüssig scheint mir daher Docens Frage an mich: ob ich denn die provenzal. Dichter für unkünstlicher halte, als die Minnelieder? Das mögen sie seyn oder nicht, und beides wird sicher statt finden, sobald wir einzelne Fälle gegen einander halten; worauf es hier ankommt, ist: ob die besondere Structur in ihnen characteristisch vorwalte, wie im Meistergesang. Denn an sich ist A. Metzgers Einbeerweis einfacher als nur irgend ein provenz. Lied seyn kann, oder als viele von Göthe, die ihres Baues halben auch in den Meisterschulen gelten könnten.

[143]) Allenfalls läßt sich das selbst aus den Silbenmaßen schließen, welche die italienische Poesie als Frucht jener Blüthe behalten hat. Nur in der Canzone ist gründliche Uebereinstimmung mit unserm Grundsatz, im Sonett aber schon die ungewöhnlichere

Künstlichkeit, daß die Reime in zwei oder mehr Strophen dieselben bleiben, besonders häufig an, welchen Fall man bei deutschen Dichtern wenig suchen dürfte [144]).

Viel deutlicher reden provenzalische Sitte und Dichtergebrauch. Es sind zwar ebenfalls Hof- und Ritterdichter aus allen Ständen, selbst aus dem bürgerlichen [145]) meist wieder dem armen Adel, während der reiche nur seine vorübergehende, kurze Lust damit hatte. Allein welche Verschiedenheiten ergeben sich in folgenden Puncten von aller deutschen Gewohnheit.

1) Der Name *troubadour*, so wie das Zeitwort, dem er entspricht, *trovar*, für Dichter und Dichten sind höchst bezeichnend, um die ritterlichen Sänger von den gemeinen des Volks zu unterscheiden. Diese Namen, oder eine Uebersetzung davon scheinen damals in Deutschland unerhört [146]),

Auflösung des Abgesangs für sich in zwei gleiche Theile, worin allerdings etwas unbefriedigendes, so daß sich schon italienische Dichter (wohl darum) Freiheiten damit erlaubt haben. Der Bau der Octavreime mag im Vorlesen von großer Wirkung seyn, aber etwas unfangbares tragen sie an sich, welches sicher wegfiele, wo sie zwei Zeilen weniger hätten. Terzinen sind auch bloß zum Lesen und die Sestinen meist ein kalter Reimmißbrauch. Der Ballaten und Madrigale zu geschweigen, die außerdem sehr verschieden vorkommen.

[144]) Das einzig mir beifallende Lied, worin etwas dergleichen vorkommt, ist das erste des tugendh. Schreib. 2. 101., wo der Reim ere in allen 5 Str. wieder kehrt, so jedoch, daß er in der zweiten und vierten die erste Zeile des Stollen, in den übrigen die zweite besetzt.

[145]) Um nur berühmte zu nennen: Pierre Vidal und Faidit.

[146]) Bloß bei Gottfried von Straßburg im Tristan 18962 und 66. steht „vant" in einer solchen Bedeutung, allein gerade hier ist eine directe Uebersetzung aus dem Provenzalischen (lampartischen) nicht zu bezweifeln. Cf. Oberlin v. Orthaber. Andrerseits liegt der Gebrauch des Worts den germanischen Sprachen selbst nah genug und Egil singt: thuiat hrodr of fann.

für letztere wird man „Dichter“ am wenigsten nehmen, welches Wort ohnedem im 13ten Jahrh. nur sparsam vorkommt, (Gottfrieds Tristan 4564. Conrads troj. Kr. anfangs. Canzler 2. 238. anfangs), andererseits aber schon weit älter seyn muß, (mehrmals bei Otfried und dictando imitari, bei Roswitha, in praefat. und Docen Misc. 1. 217. v. hantalot.) — Dagegen findet sich auch unser: Meister nicht in der eigenthümlichen Beziehung bei den Provenzalen, sondern nur in allgemeinem Sinn [147]). Man verwechsele mit mestro nicht das messer, limous. mosèn, mein Herr, das aber auch wie im Altdeutschen gewöhnlich nichts als: Herr bedeutet [148]).

2) Eben so wenig kennen wir Deutschen die Namen der Tenzonen und Sirventes, und unser: Sang ist gewiß keine Verdeutschung von: canzone oder chanson. Letztere sind der Sache nach natürlich vorhanden; über die Sirventes [149]) weiß man nicht einmal etwas zuverlässiges, waren sie, wie es scheint, historische Lieder zum Preis oder Tadel der Herren, so haben ihrer die deutschen Meister auch gedichtet, die nordischen Scalden noch viel mehr. Unter Tenzonen aber denke ich nicht an unsere Wettstreite.

(Egilssaga p. 431.) So allgemein sprechen unsere Meister mehrmals von falschen und rechten Fünden, Tristan (4623.), Misner (DX in fine), Hermann Damen (XIV.) in einem Sinn, wie er noch jetzo gäng und gebe ist. S. Walter oben S. 88. und Morungen 1. 56.

147) Ferrari heißt maestro, so wie der Bernard d'Auriac. Petrarch nennt den Arnoldo Daniello einen gran maestro d'amore (Minnenmeister wie im Parcifal 15881. — oder: mein Meister?)

148) Tanhuser 2. 66 b. Titurel Str. 632. „mein her Walter“ (die hier gemeinte Stelle Walters steht Maneße 1. 102.) Str. 2167. meine Frau (madame) Parcifal 4264. 9009.

149) Zweifelhafte Etymologie; am vermuthlichsten von servire, Dienstgedichte. Roquefort v. serventois sieht immer Bittgedichte und keine satyrische darin.

3) Nämlich diese Tenzonen scheinen mit einer andern Einrichtung zusammen zu hängen, die noch über die Dichtkunst hinaus ins Leben des Ritterthums eingriff. Den Liebeshöfen, bei aller Feinheit und Gemüthlichkeit liegt dennoch etwas frivoles, undeutsches bei, und nie ist dergleichen in Deutschland aufgekommen. Der Deutsche sang, man solle ihm sein Herz aufbrechen, so werde seiner Frauen Bild darin stehen, er suchte lieber nach tausend Gleichnissen, um seine unsägliche Liebe zu benennen, als daß er darüber mit spitzfindigen Reden und Meinungen entschieden und damit alles zweifelhaft gemacht hätte[150].

Unsere alten Gedichte vermögen die schiefe Vorstellung zu berichtigen, die man sich von der Verehrung der Weiber im Mittelalter gemacht und einige sogar aus germanischer Wurzel ableiten. Man lese in den Nibelungen, wie weit ab von ausländischer Galanterie rechte und wahre Ehre den Frauen geboten wird und wie aufrecht daneben alle andere Tugend stehet. Die Helden schlagen den Weibern die Bitte ab, wo sie der ritterlichen Treue entgegen, Wolfdieterich hat es der geliebten Kaiserinn gar kein Hehl, daß er ihrer tausend dahin gäbe für seine gefangenen „eilef Dienestmann." In der Wendung: um Gottes und der Frauen willen die uns geboren haben[151], liegt einmal die religiöse Bedeutung, dann die Liebe zu der Mutter; es wird indessen damit gar nicht geleugnet, daß die Zeit der Minnepoesie einen weicheren, besonnenen Frauendienst gehabt oder hervorgebracht. Bekannt ist, daß die Lieder vor den Frauen, und ihrentwillen gesungen wurden, daß sie den Dichtern Lieder abverlangten[152]) und die Minnesinger sich

150) In den Regeln und Gesetzen der Minne, die man in Aretins Ausgabe vor den eigentlichen Urtheilen findet, ist nichts, was nicht auch in Deutschland erdacht seyn könnte.

151) „Die frawen seind vns berende zer welt." Titurel 1891.

152) Auch ernsthafte Betrachtung wurde den Meistern von ihren Frauen aufgegeben. M. s. die oben Note 65. von Fr. v. Sonnenburg angezogene Stelle.

als in ihrem Dienst betrachteten und ihnen alle Begeisterung zur Kunst beilegten [153]).

4) Die freiere Sitte provenzalischer Damen vertrug es nicht bloß, daß sie an den Liebeshöfen richteten und Urtheil sprachen, sondern daß sie auch selber Lieder dichteten und öffentlich sangen [154]). Wir hören aber nie von einer Meisterinn, als wider alle deutsche Zucht [155]). Da, wo im Dichten eine eitele Ursache liegt, ist schon ein Hauch auf die Reinheit der Poesie gekommen, diese wohnet in den Frauen, allein sie sollen sie nicht öffentlich aussprechen, so wenig als sie in den Krieg ziehen sollen. In einigen Minneliedern, wo Weiber reden, ist es unzweifelhaft, daß sie von dem Dichter selbst gesungen worden, unter dessen Namen sie stehen; man vergleiche: Reinmar 1. 61. (si koment ꝛc.) 1. 81. (wa von solt ꝛc.) Milon 1. 97. (ich han vernomen ꝛc.) Wachsmut 1. 178. (juncherre ꝛc.) Hartmann 1. 181. (ob man mit ꝛc.) 1. 183. (dis weren ꝛc.) In andern sind Gespräche der Ritter mit ihren Frauen, wie sie wirklich vorgegangen seyn können und die sie nachher in Gedichte verfaßten. Johansdorf 1. 176. (ich vant si ꝛc.) Trosberg 2. 53. (willekomen ꝛc.) Steinmar 2. 108. (du vil liebe ꝛc.) und das schöne Lied Hawarts 2. 111, wo die Frau dem Ritter wohl Redegesellinn seyn will, wenn es ihrer Ehre nicht schade, und wo sie ihm Fragen über die Minne thut, welche an ähnliche Stellen bei Lichtenstein und im Titurel erinnern. Am Schluß eines Gesangs des Hug von Wer-

153) Walter v. V. W. sehr zierlich:
„swelche schone vrowe mir danne gabe ir habedank
der lies ich gilien und rosen us ir wengel schinen."

154) Beispiele: Azalais de Porcairague, Donna Castelloza, Clara d'Anduse, comtesse de Provence, comtesse de Die, Natibors.

155) Walter singt (1. 119.), er habe viel Lande gesehen, in deutschen aber seyen die Weiber als Engel gethan, „tiutschiu zuht gât vor allen."

benwag (2. 49.) bekommt der Ritter von seiner Frau, die er mit Klagen an Kaiser und König bedroht, den Bescheid, er solle doch lieber Minne nehmen als Recht. Eine Stelle, die gerade alle Gedanken an cours d'amour widerlegt, wozu sonst hier der Ort gewesen wäre.

Die wohlbekannten Worte Kaiser Heinrichs, der allen und jeden aufträgt, Weib oder Mann, die seine Lieder sängen, seine geliebte Frau zu grüßen, (wie ein Gebet durch den Mund vieler gegangen beruhigende Kraft gewinnt) beweisen nicht, daß die Weiber zu den Sängern mitgehört, wohl aber, was sich versteht, daß sie die Lieder gesungen. So singt bei Stamheim eine Jungfrau mit ihren Gespielinnen ein Tanzlied vor[156].

Zur Noth finde ich einige späte Meistersängerinnen; Schilter (v. Bardus) hat deutlich, daß in Straßburg Personen beiderlei Geschlechts den Meistersang geliebt und getrieben haben sollen[157], vielleicht daß Witwen und alte Jungfrauen darin eine gottesfürchtige Uebung gefunden. Allein außerdem wüßte man von diesen nicht das geringste und schwerlich haben die wenigen sich bei Fischart Raths erhohlt, welcher (Garg, cap. 28. fin) über die Lage der Männer scherzt, deren Frauen Meistergesang[158] singen wollen.

5) Es ist wahrzunehmen, daß die meisten Liebeshändel der Provenzalen mit allen bestimmten Namen auf die Nachwelt

156) Etwas anders ist es auch, daß sich bei wandernden Volksfängern, vermuthlich sehr früh schon, die Weiber des Amts mit angenommen. S. die alte Gloße: Spilewiba = tympanistae. (Docen Misc. 1. 236.)

157) Wolfg. Spangenberg bringt wirklich eine Weißbeckin aus dieser Stadt, Susanna Granerin bei. (Neuer Büchersaal, 19. Oeffn. p. 523.)

158) Gegen diese Meisterschaft der Frauen stimmt schon Reinmar v. Zw. (2. 129. swa gut man ꝛc.), indessen steht im Leipz. Ms. von Minneliedern der Gegensatz dazu.

gekommen sind, wogegen die deutschen Minnesänger aber niemals ihre Geliebten nennen. Was noch mehr, die Namenversteckerei [159]) hätten sie doch nachahmen können, aber auch davon keine Spur. Dafür liefert herumgedreht die auswärtige Poesie keine Beispiele der allegorischen Dichternamen [160]), die in Deutschland gebräuchlich gewesen und es also auch hier scheint, der Deutsche habe mit seiner Kunst gespielt, der Provenzal mit seiner Liebe.

6) Ein Hauptpunct ist endlich der, daß in Italien und Provenze eigene Verhältnisse zwischen den troubadours und jongleurs bestanden, wovon wir nichts in Deutschland wissen, weder dem Namen, noch der Sache nach. Die jongleurs waren entweder bloße Musikanten oder zugleich Volksdichter [161]), die sich von den Troubadurs zum Absingen ihrer Lieder brauchen ließen und zuweilen in deren Dienst gestanden haben müssen, ja sich zu der Würde eines Troubadours selbst erheben konnten [162]). Manchmal mögen sie ein besonderes Gewerbe getrieben haben, denn die Troubadours klagen über ihre ganze Classe. In Deutschland waren nun auch Volksdichter neben den Meistern, und es wird an schlechten, unberufenen Nachsingern nicht gefehlt haben; allein daß diese niederen Sänger von den andern, wie die Jongleurs von den Troubadours wären gebraucht worden, dürfte sich mit nichts darthun, zudem gerade die sogenannten envois in unsern Minneliedern fehlen. Daß sie aber zuweilen den Frauen übersandt wurden durch Boten, kommt vor beim Rotenburg I. 34 ª, Dietmar v. Ast I. 41. (ich bin ein ꝛc.) Reinmar I. 71. (sage das ich ꝛc.) von

[159]) Beispiele davon: belregard, beldeport, belris, belcavalier, miels de donna, monplazer, fleur delys.

[160]) Etwa den einzigen Cercamons ausgenommen.

[161]) Wie schon der Name angibt, joculator (von jocus), jugleur, giullare (gioia).

[162]) Faidit war 20 Jahr Jongleur und dann erst Troubadour.

Husen 1. 95. (lihte ein ꝛc.) Hartman 1. 180. (swes spröide ꝛc.) und 1. 182. (dir hat entboten ꝛc.) Auch vergl. Nithart 2. 73. (nu grünet ꝛc.) und besonders den Taler 2. 100. 101. (kunzeli bring mir ꝛc.), entweder weil der Dichter zu vornehm, oder zu weit war, oder sich sonst geheim halten mußte. S. Walter 1. 103. (Bote sage dem Kaiser ꝛc.) Vielleicht übernahmen öfters die Freunde den Gesangbotendienst, cf. Hug v. Werbenw. 2. 49.

Wird aber eine Dichtkunst aus einem Land in ein anderes fortgepflanzt, so muß man annehmen, daß sie mit all ihren Individualitäten und Namen übergehe, voraus in den empfänglichen Zeiten des 12. u. 13. Jahrh. Ich habe nur auf Eigenheiten der provenzalischen Poesie, die der Zeit nach die ältere ist, gewiesen und gezeigt, daß sie nicht in Deutschland existirt haben, folglich nicht dahin angeführt sind. Es ließe sich auch aus vielem Eigenthümlichen deutscher Dichtkunst, das sich nicht in Provenze zeigt, ein gleicher Schluß machen, was ich hier nicht ausführen mag. Nur eines Puncts muß ich noch gedenken, der oben S. 96. angeführten Stelle von den approvatori, die wir am Hof zu Po im 13ten Jahrh. erblicken. Eine Uebereinstimmung, welche, wie ich glaube, aus dem damals in ganz Europa blühenden Ritterwesen erläutert werden muß; die Sitte der Turniere, die Richter, welche auf das Benehmen der Kämpfer achteten und Preise zusprachen, wurde auf jede Poesie übertragen, die unter dem Einfluß der Höfe und des Ritterthums stand [163]).

Daß die Troubadours eine gewisse Classe bildeten und ihre Regeln hielten [164]), ist eben so sicher, wie bei den Minnesängern,

163) Wie man sieht, durchaus kein Grund gegen die Identität der späteren mit den alten Merkern. Zur Zeit des späteren Meistergesangs und besonders im bürgerlichen Stand war eben nicht mehr vom Geist des Ritterthums zu spüren.

164) Arnoldo Daniello wurde von einem Jongleur in schweren Reimen aufgefordert, Ferrari beantwortet alle Fragen, die man ihm gethan, in künstlichen Liedern, und wird von ande

warum soll man aber die deutsche Poesie aus einem fremden Samen aufgehen lassen, da sie so kraftvoll ist, daß sie von Anfang bis zu Ende nur ein eigenthümliches Ganze gebildet haben kann?[165])

Es ist hingegen ausgemacht, daß den deutschen Meistern manche erzählende große Gedichte der Provenzalen zukamen und übersetzt wurden und unsere Dichtkunst in sofern weit mehr mit der provenzalischen als nordfranzösischen zusammen stehet. Selbst einzelne Liebeslieder mögen gekannt worden seyn, Bodmer hat eine ganz unleugbare Nachahmung oder Uebersetzung wirklich nachgewiesen, die sich unter den Liedern eines schweizerischen Dichters, des Rudolf von Neuenburg findet. Das ist nun eine im Ganzen gleichgültige Ausnahme; mit dem Verkehr der Länder konnte sich auch die Poesie berühren, ohne daß dadurch der Eigenthümlichkeit der einen oder der anderen abgebrochen wäre, geschweige, daß sie sich aus ähnlichen Zufällen gestaltet hätte. Sehr interessant, der Form wegen, müßte hier eine Vergleichung des Originals von Folquet von Marseille seyn. Damals konnte sich der Sänger aus fremden Gedanken, und selbst Worten dennoch ein ganz eigenthümliches Lied erschaffen. Denke man an die Menge der lieblichsten Wächterlieder in der Maneß. S., wo die einfachsten fast immer gegebenen Ideen fast immer anders und gar herrlich ge-

Jongleurs als Richter und Meister der Kunst anerkannt. Einen weiteren Beweis können die, uns bekannteren, Lieder der mit den provenzalischen genau zusammen hängenden spanischen Troubadours liefern, deren preguntas und respuestas fast nur literarisch etwas bedeuten. Dabei kommen auch Redensarten wie: apuntar los metros vor. (Schubert bibl. castell. 2. 287.)

165) Die alte Tradition ist daher eben so wahrhaft als würdig:
es trieb der heilig Geist also
zwölf Männer froh
die singen an zu dichten.
(Aus Ben. v. Watt's Samml. von Meisterliedern.)

wendet sind; und wer will z. B. entscheiden, ob der von Wißenlo (2, 97.) oder von Wintersteten (b. Benecke Nr. XIV.) süßer gesungen hat? so gewiß der eine dem andern die beiden ersten Zeilen abgehört haben muß.

Von der späteren Dichtkunst in Provenze ist wenig vorhanden, in Italien verdrängte seit Dante, Boccaccio und Petrarch der Reiz einer gebildeten Mundart bald die alte und damit die Lust zu alter Poesie. Länger scheint man in dem französischen Theil daran gehalten zu haben. Zu Toulouse entstand im ersten Viertel des 14ten Jahrh. eine poetische Gesellschaft, sich alle Jahr im Mai versammelnd und goldne und silberne Blumen für den Sieger im Gesang aussetzend. Sieben [166]) Mantenedors (Unternehmer) standen der Gesellschaft vor und wählten unter sich einen Canzler und einen Secretair, so viel ich weiß, sind aber die Regeln, welche diese auffetzten, nie bekannt gemacht worden. Da sie loix d'amour hießen, so widerspricht das einer andern Angabe, die zu besingenden Gegenstände seyen auf die Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen beschränkt gewesen. Das scheint man wenigstens aufgegeben zu haben, wie schon der bekannte (jedoch viel ältere) Name der gaie science [167]) andeutet; um Glied der Gesellschaft zu werden, mußte man den ordentlichen Grad eines docteur et maître dans le gai sçavoir erlangt haben. Im Jahr 1356. nahm die Gesellschaft den Namen *collège de rhétorique* an, wurde 1694. vom König bestätigt [168]) und

166) Die Feierlichkeit der Zahl 7 tritt viel zu oft im Mittelalter hervor, als daß man hier an deutsche Einrichtung, an die sieben Wartburger Meister oder die sieben Künste denken sollte.

167) Auch dieß ist schwerlich auf die „holdseelige Kunst" unseres Meistergesangs anzuwenden; hängt aber mit joculator und giullari zusammen.

168) Hist. de Languedoc IV. 196 — 198. und daraus Velly hist. de fr. 8. 139 — 144. Also konnte auch Kaiser Carl 4. dem längst stehenden Meisterg. neues Wappen und Recht verleihen!

dauert als academie des jeux floraux noch gegenwärtig, ohne Zweifel, so wie sie angefangen, in wahrer Unpoësie fort.

Unsern Meistergesang wird niemand mit dieser Anstalt in Verbindung setzen, welche selbst mit den ältesten Troubadours zusammenhängt, und auf einige andere auswärtige Institute ihrerseits gewirkt hat.

Im 15ten und 16ten Jahrhundert bildeten sich in Italien eine Menge poetischer Gesellschaften unter schrecklichen Namen [169]), deren Treiben man nicht erst weiter zu kennen braucht, um zu urtheilen, daß sie ohne allen inneren Geist aus einer verkehrten Anmaßung entsprungen waren. An ihrem schlechten Anfang muß man ihnen schon die kurze Dauer ansehen (unähnlich dem gleichzeitigen Meistersang, der das Aufglimmen einer alten Flamme war), und sie wurden nicht einmal mit der Gründlichkeit getrieben, die bei der fruchtbringenden Gesellschaft und dem Blumenorden (sicher mehr als jener auswärtig entlehnt) in Deutschland doch einige Lebensspuren hinterlassen zu haben scheint.

II. Franzosen.

Eine Betrachtung der altfranzösischen Poesie in Beziehung auf unsern Meistergesang kann weit kürzer seyn, theils weil der Abstand um vieles gewisser, theils manches von den Provenzalen geradezu übergegangen war [170]). Auch hier finden wir Trouveurs, obwohl keine oder wenig tensons und sirventes und der chansons überhaupt sind wenig gegenüber der ungeheueren Zahl von Reimen in erzählenden Gedichten. Auch können einige Dichterinnen aufgezählt werden.

169) Tiraboschi VII. P. 1. 112.

170) In dem Bestreben der französischen Literatoren, die nördliche Poesie über die südliche wo möglich zu erheben, liegt außer dem gar ungerechten, etwas ungründliches. Das Ausschließen der Provenzalen allein erregt Zweifel gegen den guten Erfolg der neuesten Preisaufgabe des Pariser Instituts.

Was die Formen betrifft, so wäre das vorige zu wiederhohlen; bei Thibault von Navarra, ohne Bedenken dem besten Sänger in der langue d'oeil, zeigen sich mannichfaltige Weisen, von denen einige, und sehr viele nicht zur Anlage des deutschen Meistergesangs passen. Unter andern hat er schon förmliche Octaven. Das Wort maitre führen einige Dichter vor ihren Namen, da sie aber keine der berühmten sind, so mag es hier auf ein Gewerbe oder einen andern Zustand, nicht aber ihre Dichtkunst bezogen werden. In den Gedichten selbst habe ich nach einer solchen speciellen Beziehung vergebens gesucht. Zu bemerken ist, daß ein Paar normännische Dichter (Adenez, Huon) den Beinamen roi haben, wie das in der Volkspoesie üblich; etwas näheres über die eigentliche Bedeutung des Titels erfährt man von den französischen Literatoren nicht, die sich sogar noch besinnen, ob er nicht aus dem Amt eines Wappenkönigs zu erläutern sey. — Man kann alle Gedanken an irgend eine bedeutende Einwirkung der nordfranzös. Poesie auf unsere altdeutsche fahren lassen. Ich weiß zwar, daß Walter von Metz sogar beiden Nationen und Sprachen angehört haben soll und daß Eschenbach den Christian von Troyes gekannt hat, obwohl er ihn bloß nennt, um ihn zu tadeln [171]. Niemals aber sind die eigentlich berühmten französischen Gedichte von uns übersetzt, z. B. der Roman von der Rose und besonders die vielen von Charlemagne, nie ist die so beliebte Reimform der erzählenden Gedichte, die langen Alexandriner, deren eine (unbestimmte) Menge einen einzigen Reim hat, nachgeahmt worden. Diese Form allein gibt schon einen rechten Gegensatz zu der deutschen, in welcher der Reim auf der Wurzel des Wortes ruht, nicht wie in jener ganz unbedeutsam und äußerlich auf der Biegung. Gegen die Mitte des 14ten Jahrh. scheint auch in Frankreich die Mannichfaltigkeit der Lie-

171) Außer der bekannteren Stelle am Schluß des Parcifals ist auch noch Wilh. der Heil. 2. 57 a) nachzusehen.

derformen außer Gebrauch zu kommen oder von einzelnen bestimmten verdrängt zu werden. Man hört seitdem nur noch von chants royaux, ballades, rondeaux, lais und virelais. In den ballades, wobei man nicht mehr an die anfängliche Idee von Tanz denken darf, ist fast immer einige Abweichung, Cretins seine sind achtreimig und mithin von den italienischen verschieden; bei Faifeu haben sie zehn Reime. Allein weder in ihnen noch den funfzehnzeiligen Rondeaux ist meistersängerische Structur.

Die Hauptkünstlichkeit des chant royal (etwa auf obiges Beiwort roi hindeutend?), und man muß gerade sagen, eine tödtende, beruht darauf, daß in allen Strophen dieselben Reime seyn müssen. Die einzelnen Strophen sind von zehn, bei Marot eilf Zeilen, so daß die letzte immer einen Refrain macht, am Schluß des Ganzen kommt ein besonderes renvoi dazu, sonst könnten hier die vier ersten Zeilen die Stollen das übrige den Abgesang abgeben.

Auf einfachere Weise stößt man seltner, in Molinets bekannter Reimchronik hat der Ton einen Anklang von dem Hildebrandston, welcher indessen so nahe liegt, daß ihn Opiz in seinem schönen Lied: ist irgend zu erfragen ꝛc. auch von neuem erfunden hat. Die französischen Dichter nannten sich damals gern fatistes (Sprecher von φατίζειν); es sind unter ihnen wohl früher oder später, gleichwie die Liebeshöfe ins nördliche Frankreich übergingen auch die Blumenspiele oder doch rhetorische Gesellschaften in Gebrauch gekommen.

Die Geschichte aller ihrer Förmlichkeiten [172]) ermüdet, indem sie an sich ohne Leben, auf kein früheres hinweisen.

172) Man vergl. Pasquier lib. VII. ch. 5. und die gedruckten Werke von Cretin, Molinet, die anciennes blasons. (Neue Samml. davon, Paris 1809. 8.)

III. Niederländer.

Dennoch verdienen die Niederländer, die es im Fache leerer Künstlichkeit ebenfalls sehr weit gebracht haben, eine umständlichere Erwähnung, weil man aus Zufälligkeiten eine Uebereinstimmung mit Deutschland gemuthmaßt hat, und solche bei einem aus uns hergestammten Volk allerdings eher suchen sollte. Schon einige Schriftsteller haben geäußert, daß die seit Jahrhunderten in den Niederlanden gewöhnlichen Rethoriker, oder wie sie sich auch selber nennen, Rederyker, mit den Meistersängern verwandt wären. Auffallender muß das scheinen, da unsere Minnesänger einigemal das Wort „Redereiche" und in einem Zusammenhang gebrauchen, der es leidet, auf jene Wahrnehmung bezogen zu werden. Die deutlichste Stelle wäre die bei Walter I. 105, so wie auch Gottfried den Veldeck sinnig und rederich nennt (Tr. 4605.) Diese Meinung hat einigen Schein, ich habe sie aber aus folgenden Gründen verworfen:

1) Die Biegung des Worts streitet entgegen, welches der Analogie gemäß in der Mehrzahl rederyke und nicht rederyker bilden mußte, da man doch letzteres allgemein sagt. Dazu ist rederyker der spätere, ungebräuchlichere Ausdruck, für den häufigsten: „rethoriker", einigemal: „rethrosynen" — also verdient die Herleitung der beiden Formen aus rhetoriques oder rhetoriciens unbedingten Vorzug, obgleich man bei der ersten Entstellung recht gut an den zufällig ähnlichen Begriff von Wohlredend (redenryk) gedacht haben kann.

2) Ueber den Ursprung der Gesellschaft finden die holländischen Literatoren [173]), daß der Name erst im 15ten Jahrh.

[173]) Hauptschriftsteller: Schets eener Geschiedenisse der Rederykeren door Willem Kops (in den Werken van de maetschappy der nederlandsche Letterkunde te Leyden. Tweede deel 1774. 4. p. 212 — 351.) und Henryk van Wyn in s. avondstonden. Amsterd. 1800. 1. 299. 346 - 354.

vorkomme und nicht früher. Auf des berühmten Dichters Maerlant († 1300.) Grabschrift stehe zwar rhetor, allein der Stein könne jünger seyn, die Kammer zu Diest sey zwar schon angeblich 1302. gestiftet, aber unter dem Namen collegium poëticum [174]). Anfangs scheint ihr Sitz und Glanz in Flamland gewesen zu seyn. Fürsten waren ihre Mitglieder, wie Jan von Brabant (nicht unser Johans v. Br.) der Cammer in Brüssel, Wilhelm von Oranien der zu Antwerpen; und viele Adliche. Später hingegen zogen sie sich mehr ins eigentliche Holland und mehrten sich außerordentlich. Im 18ten Jahrh. sanken sie zusehends und mußten aus den Städten in die Dörfer wandern, sie wurden zuletzt (was sie früher nie gewesen waren) fast ganz volksmäßig, indem sie statt der Toneel- nun Wagenspiele in Wirthshäusern und bei öffentlichen Festen aufführten. Zu Kops Zeiten existirten aber noch in Flandern und Holland eigentliche Kammern.

3) Die Einrichtung der Gesellschaft entscheidet völlig. Vorerst heißt sie Cammer (chambre) und wählt, um sich von andern zu unterscheiden, einen Blumennamen nebst einem Sinnspruch. An einem Ort können zugleich 2, 3, 4 und mehr Cammern seyn und gehen einander nichts an. Unter den Gliedern findet ein gewisser Rang und Dienst statt, das vornehmste heißt Kaiser, dann folgen Prinzen, Decane, Finder (vinder), Factoren, Macher [175]), Zusteller. Wenn nun eine Cammer eine Frage

[174]) Auf jeden Fall verdienen zwei Gedichte Maerlants besondere Rücksicht, worin er mit seinem „Compan" Martin verschiedene Fragen aufwirft und beantwortet. Offenbar erinnert alles mehr an die Tenzonen und Preguntas, als an unsere Meisterlieder. Ich halte daher, daß man diesen Maerlant nicht wohl von den spätern Rhetorikern trennen darf.

[175]) Freilich ein sehr allgemeiner Ausdruck, etwa wie poeta, oder das altdeutsche Scof (Schöpfer, Schaffer), welches dasselbe bedeutet. Dyeen Misc. 1. 233.

aussetzt [176]), und zugleich einen Preis (hieß juweel) für den besten Beantworter, so schickt sie an benachbarte Cammern aus, damit sie concurriren. Die Versammlung selbst ist sehr auf äußerlichen Prunk berechnet, daher Processionen, sogar eigene Narren, den Zuschauern zur Lust. Nicht ganz deutlich ist mir, ob bei jeder Zusammenkunft Toneelspiele von den Rhetorikern gegeben wurden, und ob sie etwa auch ohne vorgelegte Frage die letzteren geben konnten. Gewiß aber, daß dieses Schauspielen die hauptsächlichste Beschäftigung der ganzen Gesellschaft war, am meisten einwirkte und sich auch zulängst erhalten hat, wie sich schon volksmäßig Spiel und Sang verbinden.

4) Was ihre Reimkunst betrifft, so hat darüber Matthys de Castelein [177]) in der Mitte des 16ten Jahrh. ein eigenes Werk geschrieben, das ich nicht eingesehen habe; so viel erhellt, sie singen in gewissen, gegebenen Formen, welche Balladen, Rondeel, Retrograden (vor- und rückwärts Sinn gebend) Referein ꝛc. hießen, und wovon die ersteren zwar gesungen, die Referein [178]) aber bloß gesprochen wurden. Lächerlich sind ihre Kniegedichte, die binnen angesetzter Zeit auf dem Knie, ohne Tisch und Stuhl fertig werden mußten. In den Toneelspielen scheint oft eine ganz unkünstliche Form beobachtet worden zu seyn.

5) Alles das bestätigt, was schon der Name zeigt, daß sie Nachahmung und Uebertragung französischer Sitte [179]) sind,

176) Z. B. was einen Sterbenden am meisten tröste? Cf. Kops 244 ff.

177) Const van Rhetoryke, versch. gedruckt u. a. 1616. Die Balladen können 7 — 9 regelen (Zeilen) haben.

178) Das Wort erinnert an das ähnliche: Referenzen. in einem Meisterlied des 15ten Jahrh. (n. lit. Anz: 1807. Col. 773.) s. oben Note 97. Im 17ten Jahrh. wurden in Deutschland auch Wiederkehren gedichtet, von der schlesischen Schule aber.

179) Merkwürdig ist in der Hinsicht ein altniederländisches Gedicht des Claes Willems, betitelt: Minnenloop, worin gleichwie im

den Ausdruck trouveur sehen wir hier deutlich übersetzt. Die Blumennamen deuten auf die jeux floraux, um so mehr, da die Preise nicht in Blumen, sondern in reellen Silberschalen und Kannen bestanden. Auf das Schauspielen haben unstreitig die französ. Gesellschaften de la passion und die enfans sans souci eingeflossen. Wenig erinnert dabei an den gleichzeitigen deutschen Meistergesang. Dieser weiß von keinen Preisaufgaben, was er bekränzt sind neue, gebilligte und recht gesungene Töne, der Gegenstand ist in des Sängers Wahl [180]), wofern er fromm und tugendhaft. Alle Sänger eines Orts halten sich zusammen, haben nur eine Schule, außer den Merkern (und etwa den zwölf Meistern), keine Vorgesetzte; überhaupt kennt der Meistergesang nichts von den angeführten Terminologien, so wie die Rhetoriker keine meistersängerische, namentlich keine Tönenamen. Die Feierlichkeit der Meisterschulen geschah ehrbar aber einfach, an Processionen und Narren kein Gedanke und eben so wenig an Schauspiele. Die Fastnachtsspiele, welche Hans Sachs, Peter Probst von Nürnberg, Sebastian Wild von Augsburg, Wickram von Colmar und wohl noch andere Meistersinger gedichtet, waren bekanntlich keine Meistersänge, und was Hauptsache, wurden nie von der Gesellschaft aufgeführt [181]). Die Kunst des Meistergesangs war in der letzten Periode nicht mehr so schwer, allein die Aufnahme in eine Rhetorikcammer muß gar nichts gewesen seyn.

provenzalischen beurtheilt wird, in welchem Grad der Minne Floris mit seiner Geliebten gestanden. Cf. Huydecoper op Stoke 2. 53. 54.

[180]) Bloß bei der Taufe eines Tons scheint das Gemerk zuweilen eine biblische Materie aufgegeben zu haben, die darin ausgeführt werden mußte.

[181]) Indessen finde ich, in Beischlags Beitr. zur Gesch. des M. G., daß sich die letzten Augsburger Meistersinger im Jahr 1770. „verbürgerte Comödianten und Meistersänger“ nennen. Eine spätere, im Ganzen unbedeutende Ausnahme.

Vermuthlich gab es in ganz Deutschland von Anfang bis zu Ende nicht so viel Meister, als in dem verhältnißmäßig kleinen Bezirk der Niederlande zugleich auf einmal Rhetoriker. Im Jahr 1561. kamen ihrer bloß aus eilf Städten 1473 zu Pferd nach Antwerpen geritten; später muß es noch zugenommen haben, indem Kops, nicht einmal vollständige, Liste 200 Cammern namhaft macht.

Zum Ueberfluß, daß eine Reimanstalt, die nur in einigen Lustspielen an das Poetische streifte, nicht aus unserer Mitte gekommen ist, beweise ich damit: wie unser Meistergesang nicht im nördlichen, Holland angrenzenden, Deutschland gefunden wird, so haben andererseits die an uns liegenden Provinzen Geldern und Friesland keine Rhetoriker gehabt, welche auf Holland, Seeland und Brabant eingeschränkt blieben.

IV. Norden.

Eine erfreulichere und in allem gleich den kraftvollen Ursprung verrathende Kunstpoesie ist in Scandinavien. Wir erkennen, wie in Deutschland, ein gleiches Verhältniß zu der daneben bestehenden Volkspoesie, und dürfen es auch historisch fast eben so erklären. Die späteren Sagas unterscheiden genau die „leikara, harpara, gigiara und fithlara" [182]) von den kunstdichtenden Scalden [183]), die auch hier an den Höfen

[182]) Ynglinga S. Cap. 25. Die alten und volksmäßigen Lieder scheinen daher vorzugsweise, und im Gegensatz der Skaldenvisec Slag oder Hliod geheißen zu haben. Merkwürdige namentliche Beispiele in der Nornagesturs Saga Cap. 2, in der Herrauds og Bose S. Cap. 11. Seite 50.

[183]) Hauptschrift, bis der dritte Theil der Edda (Liodsgreinir) gedruckt seyn wird, ist: Om Nordens gamle Digtekonst, ved John Olafsen. Kiobenh. 1786. 4. Grabergs neue Abh. über die Scalden (im 2ten Band der Atti della academia italiana) ist mir noch nicht zugekommen.

das Uebergewicht erlangten. An einen Zusammenhang, oder nur Einfluß ihrer Kunst auf den altdeutschen Meistersang ist aber nicht zu glauben.

1) In der nordischen uralten wie in der Scaldenpoesie gilt die Alliteration [184]) herrschend und unsere Reime fehlen. Erst

[184]) Wenn es erlaubt ist, Gleichnisse für eine Sache zu versuchen, die uns zu lange aus Erfahrung und Beispiel herausgerückt gewesen ist, so kann man sich das Wesen der an= und eintönenden Alliteration von dem austönenden Reim so erklären, daß in diesem ein allgemein musikalisches Princip, in jener das der Menschensprache vorwaltet. Der Reim ist ein fließendes, in sich selber klingendes Wasser, die Alliteration, das Einschneiden des Schiffs, dessen Ruderschlag; oder, der Reim ist das Wesen der Luft, die Alliteration die Stimme der Blätter, woran der Wind streicht, daher in ihr etwas eigen heimisches und ergreifendes. Daher werden auch alle Interjectionen, sobald sie aus den, so zu sagen stummen, Lust= und Schmerzenslauten in das Menschlichbewegende gehen, alliterirend, wie die kindlichen Liebkosungen. Aus allem dem, und den Spuren, worin sie sich von orientalischer Poesie (ja vom griechischen Augment) an bis in unsere Sprichwörter und Nachsprechespiele zeigt, ergibt sich das unerdichtete, der menschlichen Natur nahliegende Element der Alliteration. Zwei große Vortheile hat sie vor dem Reim voraus, die Bedeutsamkeit, indem sie nur sinnwichtige Wörter ergreift und mit dem Accent der Sprache aufs innigste zusammenstimmt, daher ihre Bestandtheile mit Recht die Stäbe des Lieds (liliodstafir, Liedstaben), dessen Seele sie ausmachen, genannt werden; — dann die Beweglichkeit, indem sie in der Zeile an keine Stelle gebunden ist, während der Reim das Schlußwort der Zeile halten muß. So wie jene Innigkeit des Accents mit dem Sinn der Worte und der genaue Schritt, den wieder das alliterirende Metrum damit hält, ein köstlicher, nicht gehörig erkannter Vorzug der germanischen Sprachen ist; so erreicht andererseits die Alliteration fast die innere Freiheit griechischer Rhythmen. Aus beiden Gründen möchte man in dem Reimprincip zum Theil etwas Undeutsches oder doch Späteres finden.

Schon die Namen bestätigen diese Ansicht der Alliteration. Wenn in der Edda gefragt wird: wie viel Laute (Lieder) gibt

später wurden auch letztere noch dazu eingeführt [185]), ohne daß sie in das System der Alliteration eingriffen. In diesem selbst habe ich zwar oben (S. 42.) eine ähnliche Trilogie nachgewiesen, wobei indessen schon der Umstand einen characteristischen Unterschied gibt, daß hier eigentlich jede Strophe aus zwei gleichen Theilen besteht, folglich in jeder Hälfte das dreifache vorkommt. Mithin zeigt es sich auch immer ganz noch beisammen, liegt im Einzelnen innerlich, und nicht wie beim Meistergesang im Ganzen, wo es das Strophenverhältniß selbst bildet.

2) Der nordische Reim [186]) hat die Eigenthümlichkeit, daß er die Vocale für gleichbedeutend nimmt und nur Einklang

es? so ist die Antwort: drei: Naturlaut, Thierlaut, Menschenlaut. Zu dem ersten gehört Windesbrausen, Wasserrinnen, Erdedröhnen, und diese werden genannt vitlaus hliod, welches mir Nyerup (Skand. Lit. selskabs Skrifter 1807. p. 172.) nicht gut durch: ufornuftig Lyd zu übersetzen scheint, da es vielmehr so viel als ungebunden, ungemessen bedeutet (wie die Schweden einen ungegränzten, ungemessenen Acker witulös iord nennen) und mit den altdeutschen Witten vermuthlich zusammenhängt. (s. oben Anm. 92.) Die weit in alle germanische Sprachen einschlagende und vielfach modificirte Wurzel dieses Wortes scheint mir allenthalben auf Menschenwitz und Menschenkunst hinzudeuten, so daß ihr entgegensteht, was auch ohne die Menschen auf der Erde wäre; z. B. das hallende Echo, welches die Scandinaven wiederum bedeutend die Sprache der Zwerge (Dvergemaal) heißen. — Der interessante Gegenstand führt zu weit ab, ich wollte hier nur darauf hinzeigen, wie die Verschiedenheit von Lied und Weise schon auf der ursprünglichen der Vocale und Consonanten (weibl. u. männl. Princip) zu beruhen scheint.

185) Dieß ist nicht mißzuverstehen. Ich weiß wohl, daß die Reime längst in der nord. Poesie gebräuchlich waren, ehe unser Meistergesang aufkam, allein die alten eddischen Gesänge sind doch sämmtlich in Fornyrdalag oder Syngesproget.

186) Um über die Formen nordischer Poesie klar und leicht zu reden, müßten wir vor allem einige bessere Benennungen einführen. Ich schlage vor, die Alliteration Anreim, und im Ge-

der umstehenden Mitlauter verlangt. Ob er gleich hierin mit dem Princip der Alliteration zusammenfällt, so greift er dennoch nie in diese selbst ein, Reim und Alliteration stehen neben einander, in denselben Worten oder nicht [187]).

3) Die Alliteration ist der innern Freiheit ungeachtet, wieder etwas stetiges, und fordert, wie gesagt, Nähe, weil sie sonst verhallen und nichts wirken würde. Eben diese Eigenschaft hat auch der Reim in der nordischen Poesie angenommen. Daher ist kein Verschränken oder Ueberschlagen thunlich, weder im System der Alliteration, noch der Reime [188]).

4) Das ist zugleich mit Grund, warum die Scalden auch in Mannichfaltigkeit ihrer Weisen hinter den Deutschen zu bleiben scheinen. Worm und Olavius haben es für die ältere Zeit weit übertrieben, daß 136 Veränderungen im Silbenmaaß statt gefunden hätten. Die reine Alliteration litt fast gar keine, bloß durch die Silbenzahl kam eine Abwechselung hinein. Als aber in der Form Runhend die Reime hinzu traten, und in Drott- und Togmällt, (Königs- und Herzogsweise?) so zu sagen, die Alliteration auf den Reim angewendet wurde, öff-

gensatz unsern Reim Ausreim zu nennen. Wie aber den Reim in Drott- und Togmällt? den man einen in das Wort weiter einfressenden (jedoch umgedrehten) Anreim nennen kann, so daß er (in einsilbigen Worten) oft zu einem wirklichen Ausreim wird. Also innerer, Mitte-, Ein-reim.

187) Daran kann man das ältere Fundament der Alliteration erkennen, daß sie stets auf im Sinn bedeutenden Wörtern ruht, während die nordischen Reime schon auch mit Flickwörtern vorlieb nehmen müssen.

188) Conf. Olafsen cap. 2. §. 50. cap. 6. § 32. Indessen ist mir doch ein Beispiel von überschlagenden Reimen bekannt, in den 144 ersten Zeilen der Rimur von Karl und Grim, eingangs der biörnerischen Sammlung. Dieses überkünstliche, unpoetische Stück ist aber ohne Zweifel nicht sehr alt. Vergl. ~~über~~ solche Rimur überh. Olaffen pag. 69. § 39. und pag. 200. §. 20.

nete sich der Künstlichkeit ein weiterer Platz, doch immer in äußerlich sehr engen Kreisen. Durchaus nothwendig mußte fast alle Künstlichkeit in der Scaldenpoesie augenblicklich in leere Gesuchtheit übergehen, während in unsern Minneliedern die Kunst so frei und fließend bleibt, daß sie ganz übersehen werden kann.

5) In der Terminologie der Scaldenkunst verglichen mit unserm Meistergesang findet sich beinahe gar keine Berührung. So wie wir den Namen Scalde, oder einen gleichlautenden nicht kennen [189]), weiß man dort nichts von unsern Meistern. Von den drei Rimmårker heißt der erste Hofudstafur, die zwei andern Studlar (Stützen). Das erinnert freilich an unsere Stollen, aber auch an das lateinische Wort pes, denn im Gang [190]) aller Terminologie ist eine gewisse Verwandtschaft nicht zu verkennen. Allein eine unmittelbare zwischen unserm Stoll und dem scandinavischen Studull ist schon um deswillen

189) D. h. als characteristisch in unserm altdeutschen Gesang. Uebrigens verdient es bemerkt zu werden, daß Frauenlob in einem Preisgedicht (Docens Misc. 2. 283.) ganz eigentlich das Zeitwort schallen activ für: lobsingen braucht. Bloß etymologisch ist die Uebereinstimmung der häufigen Redensart: „die Vöglein erhuben Schall und Bracht" mit dem nordischen skald und bragd. Ich sehe, daß auch Rumelant (CCLXXXV.) in der wichtigen, noch von niemand bemerkten Stelle, woraus sich zu ergeben scheint, daß Marner in seinem Alter, und erblindet, gemordet worden — das Zeitwort scallen eben so wie Frauenlob gebraucht. Bei Wizlau (CCCCL.) kommt es zwar activ vor, aber mehr im Sinn des Rufens als Singens. Aus einem anderen Ort bei Gervelyn (CXCIV.) „Neider, ohne Kunst, schallen vor den Herrn" ist wenigstens zu nehmen, daß die jenen entgegengesetzten Meister den Ausdruck nicht characteristisch für ihre Kunst gemacht hatten, wie so viel anderes.

190) Wenn wir die Stafur, Studlar, Bialkar u. a. zusammennehmen, so tritt in der scandinavischen eine bedeutende Consequenz hervor.

nicht anzunehmen, weil letztere Benennung sich bloß auf die einzelnen Buchstaben, nicht auf ganze Sätze bezieht. Eine auffallendere Aehnlichkeit liegt auch in dem häufigen Wort: „yrkia“ [191]) für dichten, mit unserm deutschen „wirken“, das in demselben Sinn bei den älteren Meistern oftmals steht, aber auch in ähnlichen schon bei Otfried cap. I. v. 87.

6) Was die persönlichen Verhältnisse der Scalden betrifft, so fehlt es zwar an genauer Nachricht [192]). Zu bezweifeln steht es kaum, daß bei der Genossenschaft in der Kunst auch eine im Leben statt gefunden habe. Wir wissen, daß sie häufig von einem Hof zum andern wanderten, sie recitirten ihre Gesänge öffentlich bei Festen und Gastmahlen [193]), und gewöhnlich waren es nur eigene, doch konnte einer auch von seinem Freunde dazu beauftragt seyn. Der Stand schien höchst ehrenvoll, sie rühmen sich gleich den deutschen Lobmeistern [194]), stets der Wahrheit treu

[191]) Cfr. Olaffen S. 247. §. 10.

[192]) Olaffen S. 184 ff. ist darüber äußerst unbefriedigend.

[193]) Egils Saga S. 150. (edit. hafn. 1809.) „that var thar haft aulteiti (Trinkgelag), at men kvadu visur.“ Die Fürsten machten dafür den Sängern Gaben, lobten und billigten die Gesänge. Ebendas. 152. „Yngvar hellt upp (conservavit, approbavit) visu theirri, og thakadi vel (däuchte gut) Agli visuna.“ So natürlich ist das Billigen und Merken gewesen, auch unter den Norden.

[194]) Indessen ist schon die Nothwendigkeit der so oft wiederkehrenden Versicherung ein böses Zeichen. Unsere Meister reden manchmal ganz offen, Urenheimer (CCVI.) stellt gerade den Satz auf: „also man den meister lohnet, also wischet er das Schwert.“ Der Wyßner bekennt (DXC.): „ich bin Fürsten dienist, auf gnaden lied ich singe“, und der tugendh. Schreiber (2. 104.) bewährt das hohe Alter des Spruchs: „weß Brot ich eß, deß Lied ich sing.“ — Rumelant v. Schw. (CCCLXXXI.) gesteht, daß er gelogen habe. Winterstetten (b. Benecke XVI.)

swer vil dienet ane lon
mit gesange
tut ers lange
der verluret manigen don

zu bleiben in ihrem Verhältniß zu den Fürsten. Um ein Scalde zu seyn, war außer der förmlichen Verskunst auch eine Kenntniß der Mythologie und poetischen Sprache erforderlich, welche wir uns indessen nicht so schwer, sondern als allgemeiner verbreitet, vorstellen müssen.

7) Ich glaube, daß die Alliteration ursprünglich ihren Sitz in der ganzen Poesie des deutschen Sprachstammes gehabt hat [195]). Zur Zeit des Meistergesangs aber müssen in Deutschland selbst bereits alle Spuren verloren gewesen seyn, weil sonst die Dichter mit Vergnügen ein neues Mittel zu neuer Künstlichkeit gebraucht haben würden. Das Alte war vergessen, die äußerliche Verbindung mit dem Norden gering, den süddeutschen Dichtern selbst die Mundart zu weit abgelegen, daher auch der oben (S. 54 ff.) abgehandelte anomale Fall am wenigsten aus einer directen Nachahmung nordischer Weise verstanden werden darf. Rumelant (CCCXXXIII.) erwähnt eines Singers Harald, der aus Spott die bösen Herren gelobt und die guten gescholten habe, so daß man gleich gewußt, was von einem Lob in Haralds Ton zu halten sey, nämlich das Gegentheil. Wenn hiermit deutlich auf einen Scalden gezielt wird, obgleich ich keinen dieses Namens aufgezeichnet

Von Volkssängern versteht sich die Absicht auf Gaben, und das Schmeicheln noch viel mehr. S. eine bei Oberlin zum W. Lotter angezeigte Stelle.

195) Obschon sie nur in Scandinavien recht künstlich ausgebildet worden zu seyn scheint, so wie die frühere Macht des Christenthums unter uns die Runen vertilgt hat. In Sprichwörtern und Redensarten sind noch eine Menge Alliterationen in Deutschland übrig. Aber mehr zufällig als gesucht, oder doch aus einem andern Trieb gesucht, sind das bekannte: „Ren ram rint rehte rate enruoche" (Man. 2. 225.) und andere namhafte Beispiele. Der Misner bringt das ganze Alphabet in die Anfangsbuchstaben dreier Zeilen (DXXV.)

finde [196]), so kann der deutsche Meister recht gut die Sache von Hörensagen [197]) wissen, ohne daß er je scaldische Lieder zu Gesicht bekommen. In der Sitte selbst, in den Lobliedern auf die Herren, zeigt sich freilich auch eine Uebereinstimmung mit deutscher Dichtkunst, nur daß die Scalden wieder das weit mehr ins Große, ja als ihr eigentliches Amt trieben, und die Thaten der Fürsten, welchen sie dienten, in ausgesuchte Worte faßten. Was sie dadurch an historischem Interesse gewinnen, ist wenig zu rechnen gegen das, was sie an wahrer Poesie einbüßten. Liebeslieder, womit doch in Deutschland aller Meistergesang entsprang, unbefangene Klagen über den Zustand ihres Gemüths findet man bei ihnen fast nicht [198]), selbst die alten nordischen Heldensagen wurden nicht gesungen.

196) Olassen p. 186. gedenkt des gesangliebenden Hofes von König Harald, worunter also jener Hofscalde selbst nicht gemeint seyn kann.

197) Str. CCCLIV u. CCCLXXVIII – XXX. besingt er die Ermordung des dänischen Königs. Auch Reinmar preist den König Erich von Tenemarcke (2. 132.)

198) Oder sind der Mansaungr mehr gewesen, als aufgezeichnet worden? Ich kenne nur einen in der Egilssaga cap. 56. p. 325. (coll. cap. 2. pag. 5.) und einen aus der Viglunds S. von Thorlacius (antiqq. bor. spec. 1. p. 41. 42.) beigebrachten. Auffallend ist übrigens der Zusammenhang des Worts mit unserm Minnesang, indem ich lieber man, von mana, mona, muna, gemynan, = meminisse als mit Thorlacius p. 39. von man (Jungfrau) ableite. Jenes muna ist nun wohl mit minna verwandt, erinnert an das nordische, aber auch Nibelungische „Minnetrinken" und führt uns mithin auf die alte Bedeutung unseres Wortes „Minne." S. auch Olassen, Anhang § 20.

In den Kämpeviser p. 416. ist die erste Strophe eines Liebeslieds aufbewahrt, welches König Magnus (Barfuß) von Norwegen der Kaiserstochter Mathild gesungen haben soll, (er fällt ins Ende des 11ten Jahrh.) und dessen Eingang: hvad er i heimi bettra, enn vise fogra? an so viel deutsche Minnelie-

Sie lebten der Gegenwart und den Thaten der Zeitgenossen [199]), und daher kommt auch der Verfall ihrer Kunst. Als die Thaten abnahmen, nahm die Künstelei immer zu, bis daß die Sänger endlich an den Höfen nicht mehr geliebt waren. Selbst durch ihr Schicksal erinnert also die Scaldenpoesie äußerlich an den Meistergesang, ohne daß sie jedoch gleich diesem in den bürgerlichen Stand niederschlug. Vielmehr sind es fast Gelehrte aus den besseren Ständen, welche sich noch nachher, bis in unsere Zeiten, damit beschäftigten.

V. Engländer.

England, in welches der Reihe nach Sachsen, Dänen und französische Normannen einzogen und sich zum Theil mit den früheren Britten und Welschen vermischten, ist schon aus diesem Grunde zu keiner ruhigen Entfaltung seiner Kunstpoesie gelangt. Die germanischen Stämme führten wenigstens die Alliteration ein, wo sie nicht schon früher unter dem welschen [200]) einheimisch war. So viel ist ausgemacht, daß wie

der mahnt, wie an H. von Meisen (1. p. 6.) Rubin, (1. 171.) den von Landeck (1. 203.) Aber herrlich steht unter allen diesen Vogelweides Gesang aus dem Herzen (1. 108.)
Was hat die welt zegebene
Liebers danne ein wib ꝛc.

199) Eine merkwürdige Stelle hierüber in der Egilssaga (Hafn. 1809. 4.) pag. 650. — Uebrigens ist auch in der nordischen Poesie die Idee der Streit- und Wechsellieder zu alt, als daß sie nicht auch noch von späten Scalden ergriffen seyn sollte. S. Thorlacius l. c. p. 43. 44. Viele alte Lieder bestehen fast nur in aufgegebenen und gelösten Fragen, wie Fiölsvinns- und Vafthrudinsmal, oder wie die Reden zwischen Giestur und Heidrekur in der Hervora S. oder zwischen Erich und Frode. (Suhms nord. Fabelzeit. 1. 319. 320.)

200) Eine gründliche Untersuchung der welschen Sänger, ihres Ordens und ihrer weitgetriebenen Regeln wäre ein augenscheinlicher Gewinn für die Litteratur des ganzen Mittelalters. Leider

England keine Minnepoesie gehabt, diese also auch nicht in dem ernsthaften späteren Meistergesang endigen konnte. Die erzählenden englischen Gedichte des 13ten und 14ten Jahrhunderts wurden entweder französischen nachgeahmt, oder in diesem Sinn doch aus alten Liedern und Sagen hergenommen. Die Form ist daher jene französische selbst, oder eine sangmäßige, etwas steifer und strenger gehaltene. Im Stil der letzten Art ist eine Aehnlichkeit mit gewissen unserer erzählenden gleichzeitigen Gedichte kaum zu verkennen, von denen sich sagen läßt, einmal, daß sich das Meistersängerische in ihnen freier, dann, das Volksartige enger und beschränkter zeige. Dagegen bestand auch in England, vermuthlich zu aller Zeit eine Menge herrlicher Volkslieder, die besonders Schottland bis auf die neuste gebracht hat. Hierhin rechne ich auch die berühmten, verloren gegangenen altbritannischen Leiche, für welche, könnten wir noch zu ihnen, als der frischen und lauteren Quelle aller Sagen von Artur und der Tafelrunde gehen, wir gerne den schon getrübten französischen Fluß geben wollten.

sind einige neuere englische Schriftsteller, bes. Edward Jones und William Owen nicht critisch genug verfahren, obwohl es ihnen an reichen Materialien nicht gefehlt haben mag, da sie schon so recht vieles mittheilen. Die Alliteration hieß bei den Barden cyfrinach y beirdd oder poetic secret of the bards. An Förmlichkeit hat es hier sicher nicht gemangelt, so wenig unbedingten Glauben auch manche, wie Keating, zu verdienen scheinen.

Zusammengenommenes Resultat.

Was die Natur nach ihrer Unbewußtheit rein und vollendet in sich gibt, dasselbe strebt die Kunst frei zu ersetzen[201]), allein unerreichbar steht ihren anfassenden Händen der Gipfel alter Herrlichkeit, dem sie sich kaum angenaht hat, als sie schon wieder zurückweichen muß. Wie es zu den Sagenelementen gehört, die sich am weitesten ausgebreitet, daß in der ersten und zweiten That etwas Ungelöstes und Unganzes, hingegen erst in der dritten das Gelingen, gleichsam ein Schlußstein, liege; so ist die Trilogie, welche in den meisten Liedern lebt, in dem Meistergesang aufgegangen. Der deutsche Meistersang, aus dem Schoos der Volkspoesie entsprungen, hat in der Sonne des Ritterthums geblüht und da feste Gestalt genommen. Eigenmächtig, wie er sich gebildet, hat er sich eigenthümlich erhalten. Zwar in Art und Geist ausheimischer Dichtkunst ähnlich, (weil sich die Natur gleicht auf dem ganzen Erdboden, und ohne daß man darum Züge und Minnen aus einander erklären darf) ist er doch wieder von jeder verschieden, und in seiner gründlichen Darstellung mit nichts ver-

201) Die tiefsinnige Unschuld der Volkspoesie ist mit der großen indischen Sage vom göttlichen Kind Crischna vergleichbar, dem die irdische Mutter von ungefähr den Mund öffnet, und inwendig in seinem Leib den unermeßlichen Glanz des Himmels sammt der ganzen Welt erblickt, das Kind aber spielt ruhig fort und scheint nichts davon zu wissen. — Diesen Satz von der Ganzheit der Natur und der Halbheit menschlicher Willkür, hat auch bei Gelegenheit der griechischen Metrik erkannt Böckh in seiner Schrift über die Versmaße Pindars, gleich eingangs.

wandt, als mit sich selbst, sein späteres mit seinem früheren, sein früheres mit seinem späteren. In der Härte und Bestimmtheit späterer Regel und Terminologie mag fast noch überall die frühere Weichheit und Allgemeinheit wieder gefunden werden. Minne- und Meistergesang sind eine Pflanze, die erst süß war, hernach im Alter herb, und die verholzen mußte; aber wo wir nicht zum Saft ihrer Jugend zurückgehen, verstehen wir nimmer die Zweige und Aeste, die daraus getrieben haben [202]). Diese Dichter stifteten eine Schule, menschliches Fachwerk in eine himmlische Gabe; als der Zauber von den Banden gewichen, als nichts mehr da war, wie ein leeres Gerüst, ließ sich jene nicht länger halten. Wann das Haus ausgewohnt ist, geht es zusammen, während mitten in Schutt und warmer Asche die sinnenden Menschen Gedanken und Kraft zu dem neuen Bau gesammelt haben.

Dieß ist meine Ansicht von Minne- und Meistergesang, man hat mir gesagt, zuerst Herr Docen und (nach ihm) ein Recensent des altdeutschen Museums in der Hallischen Lit. Z., daß sie nicht neu wäre, wenn ich sie auch nirgends geborgt hätte. Daran läge nichts, wenn nur die Beweise neu sind für eine Sache, deren anfängliche Erwähnung Docen nur mittelst eines „sogar" einleiten mochte. Er scheint also schon damals auf ein Paar Worte Adelungs nicht viel gegeben zu haben, die er mir in der Folge nachgewiesen (Seite 100.) In der That, so beruht auch Adelungs ganze Aeußerung

[202]) Da ich oben Note 1. der Abhandlung v. d. Hagens über den Meistergesang gedacht habe, so finde auch hier sein dem unseren ganz entgegen stehender Schluß einen Platz: „der Meistergesang war und ist ganz etwas neues und eigenes; der frühere Minnegesang war schon ganz verschollen und für jenen so gut, wie gar nicht vorhanden und ist und bedeutet in der That und Wahrheit im innersten Geist und Form, so wie in der äußeren Erscheinung und Umgebung, durchaus etwas Anderes, Höheres."

bloß auf dem wahrgenommenen Umstand, daß mehrere Dichter der maneßischen Sammlung das Beiwort: Meister, vor sich tragen; ich darf annehmen, daß er sonst weder vom Wesen der Minne- noch auch der Meistersänger, weder der alten noch der neuen, die zur Ausführung seiner Vermuthung erforderliche Erkenntniß gehabt haben wird. Ich bin übrigens selber so wenig bemüht gewesen, meine Meinung neu zu machen, als ich vielmehr das Alter der ihr entgegenstehenden angefochten und die Uebereinstimmung früherer Jahrhunderte in meinen Vortheil gezogen habe.

Was das Interesse der ganzen Frage anlangt, so würde man noch viel zu wenig dafür anführen, wenn man nur bemerkte, daß eine Geschichte der Poesie nichts tauge, welche einzelnen Schwierigkeiten vorbeiginge, weil man sie für klein und wenig halten könnte. Hängt in ihr nicht alles zusammen und soll nicht alles offenbar werden? Ein noch so unscheinender Punct leitet auf den tiefeingreifendsten, in dem Kleinen liegen die Spuren des Größten, Göttlichen so wohl als Menschlichen; darum aber, weil das Wahre und Poetische den Kern und die Schale durchdringt, muß es auch in beiden erkannt werden. Ich halte daher, in der Ueberzeugung, wie nothwendig es sey, die Gründlichkeit und Innigkeit der Form darzulegen, die von mir angeregte Untersuchung für eine sehr wichtige in unserer altdeutschen Poesie, und wünsche nur, daß meine Entscheidung des Gegenstandes nicht ganz unwürdig ausgefallen sey, so unvollständig und mangelhaft sie in der einzelnen Ausführung erst noch bleiben mußte.

Wie in ihr ein Wortspiel obwalten soll [203]), hat mir nie eingeleuchtet, gerade am Wort war mir nichts gelegen, ich will nur das 14te, 15te und 16te Jahrhundert aus dem 13ten verstehen. In ähnlichem Sinn, wie Docen, könnte z. B.

[203]) Hagen im N. l. A. 1808. Col. 84.

ein anderer aufstellen, daß Frauenlob oder seines Gleichen keine rechte Meistersänger seyen, obgleich sich manche Aehnlichkeit zeige, und wenn man dem Bestreiter dieser Meinung einen Wortstreit zumuthen wollte, so geschähe es gewiß nicht mit besserem Fug, als mir gegenüber Herrn Docen. Nicht ja soll einzelnes im früheren aus dem späteren erklärt, sondern umgekehrt dargethan werden, wie das Ganze später aus dem Früheren gefolgt ist, und das ist es, was ich wahrscheinlich zu machen gesucht habe. Ein Paar direct und gerade aussagende Zeugnisse, (welche uns fehlen, und gewissermaßen fehlen müssen) würden allerdings erst der Untersuchung einen Stempel aufdrücken, ohne den gewisse Literatoren den Geist immer aus der Flasche entflogen wähnen, während ich mich nicht habe abhalten lassen, aus Geruch und Geschmack des Inhalts seine Wahrheit zu prüfen, wohl bedenkend, daß man bei Versendung eines frischen Trunks in alter Zeit nicht jedesmal auf dergleichen critisches Siegelwachs eingerichtet war. Es kann Leute geben, welche meinen, ihre Freude an den Minneliedern gehe nun verloren, dadurch daß man sie hier für Meistersang ausgebe. Anderen, die wirklich glauben, daß auf die schlechten Meisterlieder der Geschichte nichts ankomme, daß die Minnelieder Poesie, jene keine, beide ewig verschieden seyen, sie hängen zusammen oder nicht, möchte ich ohne die Falschheit ihrer Meinung zu berühren, bloß erwiedern, daß bekanntlich auch die schlesische Dichterschule vom Meistersang abweiche und hier wirklich nicht einmal Zusammenhang statt finde. Ueberhaupt, wenn später, z. B. unter uns Zeitgenossen, ziemlich wenig mehr an den Formen der Poesie in einer Geschichte derselben [204]) liegt, da jeder Dichter aus eigener Macht aufzu-

204) Und auch in der neuen Poesie selbst nicht, weßwegen aller Haß und Streit darüber thöricht. Das neu und bewußt eingeführte kann nur durch den Gebrauch später geheiligt werden und wird sich schon von selbst auswerfen, wo es überkünstlich und unan-

treten hat und beinahe einzeln dasteht, so fällt es unmöglich früherhin persönlich zu scheiden, selbst da, wo die Persönlichkeit in einer strengeren Ordnung hervorgetreten wäre, wie bei den späteren Meistern. Daraus folgt aber, daß die Betrachtung des Unpoetischen, und selbst des Schlechten keineswegs ausgeschlossen werden dürfe. Mir schien auch das Ende des Meistergesangs eine Anerkennung verdient zu haben, sey es zu lieb dem frischen Anfang, oder der Treue wegen, womit man dem absterbenden Körper angehangen.

gemessen. Wie anders war es mit den unbewußt und nothwendig gebrauchten Kunsttönen der Minnesänger! Selbst unser heutiger Gesang könnte nicht alles dasjenige dulden, was wiederum in dem häufig gewordenen Lesen und Vorlesen ganz statthaft erscheint oder sich doch entschuldigt.

Berichtigungen und Zusätze.

Seite 24. letzte Zeile lies: 1327 statt 1320.

S. 29. Anmerk. 18. Im Wartb. Kr. (Jen. H. S. 102.) heißt es: „gab euch got sinne und sanges site."

Ebendas. Z. 5. von unten ist hinter dem Wort Krieg einzuschalten: v. 46.

S. 36. Z. 7. von u. statt: durchaus, l. „wie von selbst", um dem Schein eines Widerspruchs mit S. . . . zu begegnen. Ein wirklicher ist nicht da, sobald man das Wort: geworden, recht faßt, die nachherigen Meister müssen es wohl gewußt haben, daß sie ohne Stollen und Abgesang keine Meistersänge machten.

S. 41. Z. 16. v. u. möchte der allgemeine Ausdruck „immer" zu viel sagen, indem in so vielen Volksliedern ꝛc. die sich äußerlich rein aussprechende Duplicität zwar mannichfaltig erst durch Musik und Refrain (der eine eigene Untersuchung erforderte) gestimmt wird, aber doch auch oft genug von unserer Dreitheiligkeit des Satzes fern bleibt. Und wenn bald weiter, die Strophenmäßigkeit richtig allem Volksgesang zugeschrieben wird, so mag doch früherhin die Strophe aus vier langen Zeilen nicht die einzige Art gewesen seyn. Hohes Alter nämlich müssen schon die aus vier oder selbst zwei kurzen ungeschlungenen Reimzeilen bestehenden Weisen gehabt haben, (s. auch Anm. 26. S. 37.) wie sie bis in spätere Volkslieder noch vorkommen, über deren Melodie man eine interessante, mir nicht ganz verständliche, Note des Herrn von Westenberg im Wunderhorn 2. 302. nachsehe. Eine andere willkommene Bestätigung geben die dem altfranz. Lied von Aucaßin beigedruckten Musiknoten, welche

den ganzen Gesang durch für jedes Reimpaar immer dieselben bleiben. In den alten Viser der Dänen machen die Strophen von zwei Langzeilen, oder auch zwei kürzeren bei weitem die Regel aus, vierzeilige, reimverschlingende sind allemal neuer anzunehmen; desgleichen auch in solcher Art deutschen und schottischen Volksliedern die Unvollkommenheit der Reime, wofür manchmal bloße Abschnitte, sich in die alte Zweizeiligkeit scheint zurückzuneigen. Hierher gehört die Frage: in welche Strophen die altspanischen Volkslieder zerfallen? worüber ich gelegentlich meine Meinung versuchen werde.

S. 42. Kein Einwand wäre unebener oder seichter wie der, zu sagen, daß eine Menge neuer und selbst ausländischer Lieder den Bau an sich trügen, den wir dem Meistergesang zugeeignet haben. Es würde auch in der That nichts verdächtiger seyn, als wenn der Grund, worin die lebensvolle Poesie des 13ten Jahrh. gestanden, nicht weit über die Zeit und den Raum des Meistersangs hinausginge. Man darf annehmen, daß während die Hälfte unserer besten modernen Lieder in zwei Theile zerfällt, vielleicht die andere die drei Theile des Meistergesangs beobachtet und das gewiß, ohne es je zu wollen, aus dem wahren Gefühl dadurch erreichter Singbarkeit. Es scheint paradox, aber ist es nicht, (weil der Minnesang sich nachher aus dem meisterlichen, dessen Quelle und Blühen er gewesen, ab und zu der Volkspoesie hingewendet,) daß wir viele Lieder des 14ten und 15ten Jahrh., an sich schwerer und componirter, wie so manche alte Minnesänge, nicht gleich den letzteren dem Meistergesang zu-, sondern vielmehr absprechen müssen; überhaupt ihm am sichersten keinen Gesang aus der späteren Zeit zusprechen dürfen, der sich nicht der Strenge nach (daß er verdorben seyn könnte verschlägt nichts) in den damaligen Schultönen aufweisen läßt. Um hier noch einmal das schon mehr gebrauchte Bei

spiel zu geben, so zweifele ich gar nicht, daß sich im Ambr. Metzgers Venerisblümlein, die er gedichtet, ehe er den Meisterges. erlernt, steifere und verwickeltere Lieder befinden, als die einfachen unter seinen Schulweisen seyn mögen, und Lieder, die dem Grundprincip des Meistergesangs durchaus nicht widersprechen, ihn aber historisch betrachtet auch gar nicht berühren und eben daher für keine Meisterlieder gehalten werden dürfen. Wie nothwendig diesen die Regel der Dreiheit zum Character gegeben werden muß, beweist der andere dabei ausgeführte Umstand, daß sie selbst in der Mannichfaltigkeit der Kunstspielerei, wo sie gewiß von keinem innern Gefühl mehr gefordert wurde, unübertreten blieb, da sie z. B. doch die Italiener bei unvergleichlich geringerem Reichthum an Tönen häufig aufopferten; woraus schon, wie auf ganz andern Wegen auch noch, gefolgert werden kann, bei letzteren blühe mehr kunstreicher Recitirgesang, wofür sie ein so leises Gehör haben, bei uns seyen mehr die herzlichen, wahren Lieder zu Hause.

S. 47. Die Gleichgültigkeit der Strophenzahl drückt auch der Memminger Bericht S. 49. aus, ein Ton hat nach Belieben Gesetze, so viel der Dichter will.

S. 57. Hier sind die späteren Beispiele vergessen worden. In Frauenlobs blauem Ton reimt die zweite Silbe des ersten Stollen mit der vorletzten Zeile des Abgesangs — in seinem neuen, die erste Silbe des ersten Stollen mit der letzten des Abgesangs, und ferner die ersten Silben der ersten und zweiten Zeile des Abgesangs mit der letzten Silbe der vorletzten Zeile des Abgesangs — in Caspar Ottendörfers hoher Jünglingsweis die erste Silbe der ersten und letzte der zweiten Zeile jedwedes Stollen — in Walters langem Ton (wie ihn die späteren Schulen singen) reimen die ersten Silben jedes Stollen zusammen. Auch gehört noch hierher Lieb-

schauer CCIL, Wizlau CCCCLXXIX, Singof CXLIX — LXIV. (wo gewöhnlich der letzte Reim mitten der ersten Z. des Abges. gebunden); Sigeher, Maneße 2. 220. (got din zorn) u. s. w.

S. 59. Z. 3. ist sich offenbar verzählt und statt 60 „61" zu lesen, desgl. Z. 7. statt 17. lies 18.

S. 60. Anmerk. 42. Hier ist die Aehnlichkeit einiger Strophen im Lied von Morolf mit dem Versmaaß im alten Titurel bemerkt worden; da letzteres in lauter weibliche Reime ausgeht, so hätten die Beispiele auch damit übereinstimmender ausgehoben werden sollen. Man vergleiche also 1546 — 51. 1962 — 67. 2577 — 81. 2627 — 32, in welchen Strophen nichts als weibliche Reime stehen, obschon im Ganzen, wie in den Nibelungen, die männlichen überwiegen, ohne daß in diesem Stück irgend Regelmäßigkeit Statt finde.

Eigentlich kann jene Wahrnehmung viel weiter führen. So wie das Nibelungenmaaß, als es nach und nach die Freiheit der Cäsuren und Silben eingebüßt hatte, und (wohl eben durch unserer Meister Miteinfluß) in doppelt so viel Reime zerschnitten war, immer nun trockener ausgeschliffen wurde, so scheinen mir auch andere später häufig gebrauchte Volksliedertöne aus einer älteren, frischeren Quelle abgeflossen zu seyn; und eine solche ist es vermuthlich, von der uns im alten Titurel, unerachtet darin einiges, als: das Aushalten des weiblichen Reims und Vorherrschen eines gewissen Rhythmus, die Zumischung künstlicher Elemente verräth, worüber uns erst das provenzalische Original vollständigen Aufschluß gewähren könnte, — ein reineres Bild geblieben seyn mag. In den Nibelungen selbst kann die Beweglichkeit in den Ruhen und der freie Fluß der Füße kaum höher steigen. Das Characteristische dieses Tons ruht in dem Ziehen der zweiten und vierten, noch mehr aber in Kürzung der dritten

Zeile. Nehmen wir nun das sehr unrein auf uns gekommene und am Ende erst, nachdem es sich im Mund der Sänger vielfach ausgesungen, aufgezeichnete Lied von Salomon und Morolf hinzu, so erblicken wir darin außer jenen langzeiligen Strophen eine große Zahl gemischt gehaltener, aber auch eine merkbare, wo die beiden ersten Zeilen, vorzüglich der dritte kurz ausfallen, und nur die vierte (indem man die abgesetzte, reimlose dazu zu schlagen hat) bedeutend lang wird und einen großen Abstand von der dritten macht. Vergleichen wir die Strophen letzter Art mit einer andern im 16ten und 17ten Jahrhundert gangbarsten Weise, in welcher sich freilich die Form schon wieder mehr gesetzt, namentlich für die beiden letzten Zeilen auf weiblicher Endung bestanden hat, (doch auch dieses im Morolf z. B. 256 – 260. 272 – 276. 292 – 297.) so haben wir wieder unleugbare Uebereinstimmung gefunden. Das könnte also für das Alter und zugleich die anfänglich größere Ungebundenheit der hiermit gemeinten Jacobsweise (Wunderh. 2. 327.) Zeugniß ablegen, in welcher so manches Lied, z. B. der Lindenschmied, König Lasla, Störtebecher, Hennecke Han, die Paviaschlacht, Magdeburger Fehde u. s. w. gedichtet worden ist. (In Brentanos Liederhandschrift wird dieser Volkston genannt: Besteuzer oder Bestenzer, ich vermuthe: Schreibfehler für Kostenzer, indem damit das bekannte Striegellied gemeint seyn kann.)

Allein noch einen andern Weg hat vielleicht jener alte Ton bis in die spätere Volkspoesie eingeschlagen. Nämlich gleichwie der Hildebrandston aus dem Nibelungenlied entstand, oder Wolfram die zwei Stollzeilen des alten Titurels in vier kleinere theilte, so mag diese Verrichtung auch hier ihrerseits und für sich die Volkspoesie unternommen haben, nur daß sie dabei, wie zu erwarten stehet, freier zu Werke ging. So scheint mir weiter aus dem alten Ton mit der

dritten kurzen Zeile entsprungen zu seyn, was im 16ten und 17ten Jahrhundert allgemein unter dem Namen der Tagweis bekannt war und wonach alle die vielen Lieder im Ton: ich stund an einem Morgen ꝛc, es wonet Lieb bei Liebe ꝛc., des Fräuleins von Brittannia ꝛc. gingen (auch Wunderh. 1. 265.). Und merkwürdig steht diese Tageweis, oft halb unaufgelößt, in einem mit seiner Aechtheit gestempelten Soldatenlied, (Simpliciss. Buch 2. c. 28.) allenfalls auch im Lied vom Habersack. Bedeutender als alles dieß aber, und wohin bereits der mit den alten Tageliedern zusammenhängende Namen schließen ließ, ist die Gewißheit des weit aufsteigenden Alters dieser Weise, indem sie ganz genau, selbst in Silben und Reimgeschlecht bei Steinmar 2. 107. (ein kneht ꝛc.) vorkommt, noch dazu in einem Lied, das man sogleich für eine Parodie der Wächter- oder Tagelieder erkennen muß. Ja, aus diesem Grund scheint sich Steinmar (welcher ohnehin zu den Hofdichtern gehört, die einen Fuß auf das Land der Volkspoesie stellen) eben an die im Volk gangbare Tagweise gebunden zu haben, deren sich sonst — was wieder gut zu meiner allgemeinen Ansicht paßt — kein einziger Meister in einer ansehnlichen Zahl von Wächterliedern, die wir besitzen, bedient hat, (obwohl auch in der Volkspoesie daneben einige Tagelieder in anderer Form vorkommen.) Günther vom Vorste, dessen langes Tagelied auch etwas bänkelsängerisch anhebt, hält zwar dieselben Reime, hat aber meist männliche und mehr Silben zu jeder Zeile, als jene dazumal schon fixirte Form, sonst gehört allerdings sein Ton zu demselben Haupttypus.

Alles das ist zum Theil bloß Conjectur. In der Dunkelheit dieser vielgängigen Höhle noch die wechselseitigen Einflüsse nachzurechnen, da nun die Lichter so vieler Quellen abgebrennt sind, hat seine große Schwierigkeit. Gewiß hat sich aber der Volksgesang aus der ersten Einfachheit nachher

in Varietäten entfaltet, nur leiser und loser überall, zugleich dem Vorhergehenden doch anhängender, wie der Meistergesang, der auf einmal aus dem Grund der Poesie in aller Pracht der Faden und Kelche aufschoß, dann bei falscher Hege und Pflege im gröberen Erdreich ausging, niemals aber einen so kühlen Wald beisammenstehender Bäume des Volksgesangs gebildet hat, der in Wind und Wetter lange Zeiten hinhält, so genug er in den letzten aus- und zu schanden gehauen worden ist.

Vermuthungen über die Formen des Meistergesanges haben weit behutsamer zu gehen, weil seine Varietäten weit bedächtiger erscheinen, deßhalb ich mich gehütet habe, die große Anzahl so später, als früher Meistertöne von sechs Reimen (und sieben Zeilen) hier in Vergleichung zu ziehen. Auf jeden Fall sind sich das Studium der volksmäßigen und meisterlichen Poesie einander unentbehrlich.

S. 64. Z. 2. ist zwar die Herleitung des deutschen Wortes Leich aus den französischen lais und den Leisen richtig verworfen worden. Wegen der Zusammenstellung der beiden letzten Ausdrücke könnte man indessen glauben, daß ich sie für einerlei halte, da sie doch Form und Sache nach durchaus nichts gemein haben. Leisen bedeutet immer einen geistlichen Gesang, den man öffentlich und gesellschaftlich in Noth und Gefahr ꝛc. anstimmt und worin ursprünglich wenigstens das Kyrie eleison wörtlich vorgekommen seyn wird. (Die Beweisstellen sind: Herzog Ernst v. 1924. 2158. 3070. 4538 — 4544. 4759. vergl. 2294. 3166. 3582, wo so gar einigemal die ganze Litanei eingerückt ist, eine andere, ältere steht in Docen Misc. 1. S. 4.) Weder mit Lied noch Leich hängen also diese Leisen zusammen. Die *lais* hingegen, (im Singular besser lai ohne s zu schreiben, obgleich letzteres mißbräuchlich) so gewiß aus ihnen nicht unser Leich gekommen ist (schon im alten Gloßar, Docen Misc. 1.

spililih durch carmen metricum übersetzt) haben dennoch ein gleiches Etymon mit ihm, welches sich aus dem Einfluß normännisch-englischer Sprache und Poesie erklärt. Die S. 69. versuchte Leitung aus lay (lais, los) und lai = Gesetz ist unrichtig, wenigstens die letztere weit hergehohlt, indem freilich, höher hinaufgestiegen, jedem Spiel auch ein Band, Gesetz, (Gebänd, gibenti-alligatura) Grund liegt, und die Verwandtschaft mit lag, so wie dieses analoge Anwendung im Norden (Olaffen, Anhang §. 34.) daher entsprungen seyn kann. Richtig bleibt übrigens, daß noch unser Leich nachher bei den Meistersingern die eigene Bedeutung angenommen hat, wovon die französische Poesie auch nichts weiß, deßwegen es doppelt fehlerhaft wäre, unsere späteren Leiche aus jener ableiten zu wollen.

S. 71. Anm. 53. In der Rubrik eines Minneliedes von Mögelin (n. XXII.) werden solche Reime „sich suchende" genannt, mit einem fast modern klingenden Ausdruck.

S. 91. Z. 9. Hierher auch noch Regenbogens (2. 215.) „sitz ab der künste sessel, daruf sie saßen." Die singenden Meister scheinen auf einer erhöhenden Bank oder einem Stuhl gesessen oder gestanden zu haben. Wieder wie bei Volksdichtern, was gleich der Name Bänkelsänger zeigt.

S. 96. Z. 1. Wer Morungens süße Gesänge durchließt, erinnert sich unwillkürlich an dieses Gnadesingenhelfen bei folgenden Worten (1. 57.):

helfet singen alle
mine frunt und zieht ir zuo
. . . . mit schalle
das si mir genade tuo u. s. w.

S. 109. Z. 19. Die einfache, bedeutende Schönheit der alten Tönenamen stimmt ausnehmend in die Unschuld und Reinheit der Minnelieder. Unsere neuen Dichter sind den goldenen und blauen Ton, die gekrönte, die zarte und süße Gesangweis zu singen verlustig geworden, und müssen sich nun auch zu ihren Ueberschriften die fremden Namen Hexameter, Distich, Sonett, Triolett oder Madrigal behaben, welche Strafe noch leidlicher ist, als die sich selbst auferlegte, schon lang versungene Herrlichkeit alter Weise kalt nachmessen zu wollen. Sonst könnte die Rubrik eines langen Maienscheins, kurzen oder langen Regenbogens von oben herein auf das ganze Lied eigenthümliche Beleuchtung werfen. Uebrigens fallen einem bei jenen Namen einmal die königlichen der Scaldenweisen, dann mancher Volkslieder, selbst engländischer ein (to the tune of *black* and *yellow*. Percy I. B. 2. n. X.) und das Ganze erinnert gewiß an die geheime Verwandtschaft zwischen Tönen und Farben überhaupt.

S. 111. Anmerk. 97. Hierher auch die Künstlichkeit, Anfangs der neuen Strophe den Ausgang der vorigen wieder aufzunehmen, reimlich oder selbst wörtlich, was so häufig in Volksliedern, besonders dänischen. S. bei Rudolf von Neuenburg Th. I. S. 8. 9. und bei Rudolf von Rotenburg I. 34. (vierstrophisches Lied: ich will in miner ꝛc.) Bei Wizlau ist es mir besonders noch aufgefallen.

S. 111. Z. 14. Daß die Meister von einander Wendungen besonders zum Eingang borgen, ohne sich an den Ton zu binden, wäre leicht zu belegen. Ein Beispiel steht schon S. 152. oben. Walters Lied I. 102: „ich sas uf einem steine" ꝛc. muß dem Boppo vorgeschwebt haben, als er 2. 235: "ich sas uf einer grüne" ꝛc. dichtete (im grünen Ton Frauenlobs.)

S. 117. Anm. 102. Zu diesen können auch noch die von Morungen und Nifen gerechnet werden, auf welche ohne Zweifel das bekannte Lied vom edlen Möringer und Neuffen geht. (Vielleicht Grund des Spangenbergischen Irrthums Anm. 107.) Nicht nur zeigen die Worte der 30sten Strophe:

ein langes schweigen hab ich bedacht
so will ich aber singen als eh
darzu haben mich die schönen frauen bracht
die mögen mir wohl helfen meh

offenbar, daß Möringer unser Minnesinger ist (der Ausdruck Hoflied Str. 28. bestätigend meine S. 123. Anm. 109. gemachte Bemerkung), sondern sie weisen deutlich auf des Dichters Strophe: „wer ir mit minne" rc. in der maneß. Samml. I. 50. Dazu tritt, daß das Versmaaß der Romanze (wieder wie beim Bremberger) schon von Morungen selber vorgebildet zu seyn scheint, in seinen Liedern: „in so hoher" rc. (I. 50.) in der einzelnen Strophe: „fraue wilt" rc. (I, 54.) im Lied: „ich bin kaiser rc. (I. 56, wovon die erste Strophe auch in Docens Misc. 2. 200.) und: „hat man mich gesehen" rc. (56. 57.) zugleich zum Beleg, daß ein Singer seine eigenen Töne öfters gebraucht.

Eine andere Frage bleibt, ob die wunderbare Heimkehr aus dem heiligen Land aus der Sage von Heinrich dem Löwen übergegangen ist, oder umgekehrt, oder ob beide, was am glaublichsten, sich zu einem älteren Fall zurückführen. Auch der heil. Andreas wird im Schlaf von Jerusalem nach Drontheim entrückt. (Kämpeviser 714 — 716.) Noch viel häufiger und älter in den Sagen ist die just rechte Ankunft des Mannes zur neuen Hochzeit und die Ringerkennung u. s. w.

S. 125. Z. 22. Aus bloßer Vergessenheit ist folgendes Scheinbare gegen mich anzuführen unterlassen worden: daß diese weimarische H. S. die späteren Lieder zwar nach Frauenlobs Tönen rubricire, ältere Minnelieder hingegen nur mit der

Ueberschrift: „ein ander weis" einführe. Allein wenn man erwägt, daß der, wohl in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts lebende Copist ein Paar alte Minnelieder höchst incorrect, fragmentarisch und unter einander geworfen, mitten unter Frauenlobische Meisterlieder gestellt hat, so ist leicht zu ermessen, daß er zu den vielleicht seiner Zeit noch gangbaren Weisen die Tonnamen angeben konnte, die älteren Weisen aber nicht mehr recht verstand, oder noch glaublicher, daß er sich nach den verschiedenen Originalen, die er ausgeschrieben, gerichtet, wo er dann leicht erstere Lieder mit, letztere ohne Namen vorfand. Außerdem sind ja selbst die alten Minnelieder hier äußerlich nach Stollen und Abgesang getheilt, so wie einige in jeder Absicht unbestreitbare Meisterlieder ebenfalls bloß als „ein ander Ton" angezeigt. Mithin bleibt der Einwurf eben so unbedeutend, wie jener, daß Frauenlobs Lieder in der maneßischen Handschrift ohne Rubrik der Töne stehen.

S. 37. Anm. 26. Daß Otfried seine Arbeit für den Gesang der Franken bestimmte, läßt sich nach seinen eigenen Aeußerungen und dem vierzeiligen Strophenbau kaum bezweifeln. Aber ob sie je gesungen worden sind! die unsanghaften, meist auf leerer Endung ruhenden Reime.

S. 135. Z. 3. Die maneßische Sammlung bekanntlich enthält nur zwölf solcher Brennberger (sollte aber nicht später die Weise mit des Tanhäusers Hofton verwechselt worden seyn, unerachtet der verkürzten zweiten und vierten Zeile des Abgesangs?), wovon wiederum nur neun zu der berühmten Liebesgeschichte des Dichters gehören. Ich habe diese aus andern Handschriften schon mit neunzehn neuen Strophen (worunter ausgezeichnete) vermehren können, und werde bei Gelegenheit das Ganze, nebst verschiedenen andern Liedern in derselben Gesangweise bekannt machen.

S. 147. Dagegen haben die Scandinavier namhafte Scaldinnen (Skaldmö), so wie sie auch Schildjungfrauen haben.

Seite 100. Z. 15. Wie es sich in diesem Stück mit einigen andern Magistermeistern späterer Zeit verhält, z. B. dem Georg Danbeck zu Augsburg und dem (durch seine Uebersetzungen) bekannteren Joh. Spreng kann ich ohne nähere Nachricht nicht wissen. — Man hat die übrigens wahre Bemerkung gemacht, wie unter den Bürgern, welche Wissenschaft und Dichtkunst berührt, die Schuster großen Vorzug behaupten. Auffallend ist es, daß viele Meistersänger Kürschner gewesen sind: Daniel Holzmann, Paul Fischer, Dan. Graner, Hans Panzer rc. und erst hierdurch wird die oben Anm. 116 aus einem Roman des 17ten Jahrh. beigebrachte Stelle deutlich.

S. 114. Z. 7. v. u. Auch der von Morungen 1. 56, und wohl noch andere, brauchen die Redensart: „mit Gesang krönen."

S. 100. A. 88. Da die volksmäßige Fahrlässigkeit immerher der erwachenden Critik eine Art Greuel gewesen ist, so weist sich die Wirkung hiervon nicht bloß in Verachtung der Sachen, sondern selbst in Herabsetzung der Namen aus. Auf diesem Wege sind überall noch die Sagen (fabulae) und Mären zu Fabeln und Mährlein geworden, und was mehr, die Leute, welche sie vortrugen, (weil auch in ihrem Leben und Amt solche Nachlässigkeit zu spüren war) übel angeschrieben. Die joculatores galten mit der Zeit für nichtswerthe Gaukler, die trouveurs (denn auch dieser Name war eher populär, als für die Ritterpoesie der Provenze üblich) wandelten sich in trufatores, etwas schwerer möchte sich Schalk (und am leichtesten noch in dem englischen Idiom) aus den Scalden und Schallern ableiten. Von allem dem machen unsere Meister eine Ausnahme, von denen man umgekehrt sagen kann,

daß sie einen alten Namen wieder zu Ehren gebracht und durch ihren sittlichen Wandel dabei erhalten haben. — Gleich wie wir aber schon hinter aller jener Verderbniß den besseren Ursprung sehen, so soll auch die nun erwachsene Critik die Wahrheit der Poesie und Geschichte in der oft zerflossenen Sage wieder suchen und die Spanier und Deutsche nachahmen, bei denen der rechte Sinn von „hablar" und „sagen" wohl behalten worden ist.

S. 129. Z. 2. Unter den Städten des Meisterg. hätte vor andern auch Eßlingen namentliche Erwähnnng verdient, allwo der Daniel Holzmann Schule gehalten, (Eschenburg Denkm. 378.) und wobei einem der alte Schulmeister von Eßlingen einfallen darf, ungeachtet dessen Amt eine doppelte Auslegung hat und der Ort auch der in Oestreich seyn kann.

S. 133. Z. 9. Einen lebhaften Beleg, daß die Volkspoesie wieder an den Höfen des 16ten Jahrh. geliebt geworden, kann der lustige Schwank vom Sänger Grünenwald geben, den Wikram im Rollwagenbüchlein so gut berichtet. Vermuthlich ist das Lied im Wunderh. 3. 147. von demselben.

S. 138. A. 135. Diese Ungewißheit begreift auch weniger die Reimchronisten als viele Spruch- und Fabliauxdichter, z. B. den Kaufringer, Joh. von Nürnberg, Jacob Appet, (der in dem Roman von Reinfried von Braunschweig fast eben so wie in der Erz. von der Weiber List angeführt wird) u. s. w.

S. 157. Z. 16. Die Fortdauer der gelehrteren Cammern noch jezt in Flandern beweist folgendes so eben zu Courtray herausgekommene Buch: het nut van de vrede, in dry verscheide dichten, bekroond in de Vergaadering van den 19 Augusty 1810. door de maatschappy van rhetorica met ken-zin: vrede minnaars binnen Kortryk. 28. S. 8.

S. 159. Z. 18. Zu den angeführten Comödienschreibern (außerhalb des Meistergesf.) gehören besonders noch Puschmann und Georg Hager, muthmaßlich hat auch die literarisch bekannt gewordene Comödie von der Singschule einen Meister zum Verfasser.

S. 161. Z. 184. Folgender Ausdruck, um den Grund der Alliteration und des Reims zu unterscheiden, macht das Gesagte wohl deutlicher. Ersteren könnte man das zeugende, bleibende, letzteren das bildende, biegende Princip nennen. Daher kommt, daß wenn wir nach der Wurzel eines jeden Worts fragen, die nothwendige Identität des anhebenden Consonanten das Merkmal gibt, hingegen die Gleichgültigkeit aller Vocalen sogleich hervortritt, deren mehr oder mindere Uebereinstimmung durchaus nur die nähere oder fernere Verwandtschaft (und das nicht allzeit) anzeigt, allein nie für Abstammung oder nicht den Ausschlag gewährt. Der Consonantismus ruht stehend auf der Wurzel und gibt (wie das schon v. d. Hagen gut ausgedrückt hat) Knochen und Sehnen; der Reim neigt sich offenbar in die Biegung hinaus. Freilich hat der Reim in den germanischen Sprachen zwei Theile, indem er einmal auf dem Vocalis der Wurzel liegt, dann auch, in seiner Ausbildung auf dem Consonant der Endigung. In andern, z. B. der französischen kann er bekanntlich selbst bloß auf die Biegung treten. Aus beiderlei Grund ist das Uebergewicht unserer männlichen Reime höchst schätzbar und der spätere Gebrauch der Reime insgemein wahrscheinlich, zumal da in älteren und in Volksliedern die Vocale nicht nur, sondern auch die Endconsonanten viel gleichgültiger angewendet werden. — Auf der andern Seite ist zu erwarten, daß das, was der Alliteration zum Grund liegt, sich nicht bloß in einzelnen Wörterfamilien offenbart, sondern in ganzen Reihen grammatischer Formen überhaupt, der, z. B. daß im Deutschen alle geraden Fragwörter mit einem W. angehen u. s. w.

Zweiter Nachtrag.

(Geschrieben am 12. Februar 1811.)

Der Druck meines vor länger als einem halben Jahr fertig geschriebenen Buchs verzögerte sich ohne meine Schuld bis jetzt, wo gerade ein wichtiger Aufsatz in dem erst dieser Tage in unsere Gegend angekommenen dritten Heft des altd. Mus. erscheint, so daß ich jenes nicht ausgeben lassen mag, ohne darüber mein Urtheil kürzlich beyzufügen. Herr Prof. von der Hagen hat darin schätzbare, wohl schon lang in seinem Besitz gewesene Nachrichten über den Colmarer Codex bekannt gemacht, und was zu erwarten stand, mit aller Gelehrsamkeit verarbeitet. Sicher hätte ich diese Abhandlung in der meinigen häufiger zu benutzen und anzuführen gehabt, als seine frühere, deren bloßes Resultat in meiner Anmerk. 202. niedergelegt worden ist. Hält man nun dieses zu der Ausbeute seines weiteren Studiums, so sieht man wohl, daß er jetzo nicht mehr, wie damals geschrieben haben würde. Aeußerlich zwar bekennt er sich genau zu dem Meistersinger und Meistersängersystem, dessen Nullität aus der Sache eben so sehr, als aus den Namen hervorleuchtet, es hielte ordentlich schwer etwas zu erdenken, womit die erstere sich so füglich vergleichen ließe, wie mit der letzteren, durch deren Erfindung mir meine Gegner glücklich zu Hülfe gekommen sind. Von der Hagen berührt hier eigentlich nur eine Seite der Sache, das Verhältniß seiner Meistersinger zu seinen Meistersängern, dasjenige der Meister- zu den Minnesängern hat er (absichtlich?) liegen gelassen; gleichwie aber aus dem, was er aufstellt, unleugbar die innige Verwandtschaft der Singer zu den Sängern fließt, so wird sich auch aus dem von mir Erläuterten die zwischen minne- und meistersingenden Hofdichtern ergeben. Welche gesunde Critik kann einen Augenblick, nach Lesung des hier Num. X abgedruckten Lieds Conrads von Wirzburg anstehen, ihn für einen eben so ausgemachten, eigentlichen, ja eigentlichen Meistersänger zu halten, als er aus andern gleich dauerhaften Ursachen ein Minnesänger ist? Es wäre eine rechte Kläglichkeit, der Wahrheitsliebe und Scharfsinnigkeit von der Hagens und Docens unwürdig, wenn sie im Grund dasselbe glauben müssend und schon jetzt darlegend, noch länger ein scheinbares Gegentheil behaupten und sich dabei ähnlicher Wendungen behelfen wollten, als hier ersterer thut, indem er z. B. Conrad, Frauenlob, Regenbogen „Vorgänger" des Meistergesangs nennt (S. 156. 197.) Das sind sie freilich immerhin, und wenn es schon drei hundert Jahre nichts als lauter eigentlichste Meister gegeben hätte, weil sie nun einmal vor den späteren gelebt haben, nur aber ist der Ausdruck etwa eben so tref-

fend, als ob einer sagte, Veldeck sey Vorbereiter des Minnesangs gewesen: welcher erst mit Walter oder Gottfried (wen man will) entspringe! das Gegentheil aber würde ich unter andern aus Gottfrieds verschiedener Meinung darthun, wie ich aus der der späten Meister jene Identität mit den frühern auch gerechtfertigt habe. Etwas zu natürlich scheint mir also die Anmerkung Hagens S. 171, daß die späten Meistersänger dem Regenbogen „gewiß mittelbar (!) viel verdanken", oder daß (S. 182.) „Mögelin mit den Meistersängern schon näher zusammenhänge", oder wenn (S. 152.) von „bedeutendem, wenn auch schon nicht unmittelbarem Einfluß" geredet wird. Mir steht klarer als je vor Augen, daß Vogelweide und Hans Sachs Meistersänger sind, obschon sie nicht einerlei sind noch aussehen, aus dem trivialen Grund, weil sie nicht in einem Jahrhundert gelebt haben, allein wenn wir von des ersten Nachkommen in der Kunst historisch schreiben wollen, so werden wir unausbleiblich auf den letzten gerathen und alle Mittelglieder nachweisen können. Ich wünsche, daß v. d. Hagen zu Ehren der Wahrheit sein System von Meistersingern, Meistersängern, vorbereitenden Academikern und niedergesessenen Scholastikern (S. 149.) fahren lasse, indem darin lauter Ehebrüche, Trauungen an die linke Hand, Mißheirathen und Adoptivfälle vorausgesetzt werden, davon der einfache Gang unserer alten Poesie nichts weiß; denn ärmer und schwächer ist das Geschlecht immer geworden, *hat sich* aber in rechter Liebe und Hausehe fort gezeugt bis *ans* Ende. Das bezeugt vor allem die Nothwendigkeit der Dreiform, welche auch unser Gegner erkannt, vielmehr bloß gefühlt hat (S. 175.), da sich das wie gesucht aussehende Beispiel Wenzels ganz unschuldig in lauter Gesellschaft gleichgewachsener Lieder stehet. Was sich v. d. Hagen vielleicht in meine Seele von einem fixirten Orden einbildet, habe ich längst widerlegt, und wiederhohle hier, daß sich nicht einmal im spätesten Meisterg. alles so streng-zünftig nehmen läßt, sondern beträchtlich loser gewesen seyn muß, als das eigentliche Handwerk. Wie man aber von der früheren und mittleren Meisterkunst sagen kann: (S. 149) „dennoch ist bis dahin noch nirgends eine bestimmte Hinweisung auf eine auch nur in den freiesten Verhältnissen sich gegenseitig bildende und gesammtthätig wirkende Gesellschaft", da man doch gerade die Wettstreite, das Merken, das Aufgeben und Lösen, die Singversammlung vor Augen hat, welche gesellschaftliches Treiben und mancher Art Convenienz beurkunden, ist mir unbegreiflich. Nicht weniger falsch, wenn noch dazu etwas darauf ankäme, heißt es S. 147, daß sich in der Colmarer H. S. keine fürstliche, adliche Minnesänger zeigen, da doch der Brennberger und ein Graf von Arberg mitten darunter stehen, (S. 184.)

überhaupt: hat sich wohl von der Hagen nach Gottfried oder Hadloub z. B. gefragt, in welche Classe er diese bringen will? und warum geschweigt er des letzten wichtiger Stelle, wie so mancher andern, ihm wohlbekannten? — Kurz und in aller Bescheidenheit zu sagen, von Seiten der Minnesänger halte ich meine Ansicht des Meistergesangs für unangreifbar, während aus dem gegenseitigen Einfließen der Volkspoesie, oder der erzählenden Gedichte noch eher scheinbare Einwürfe vorgebracht werden könnten.

Doch um auf die lobenswerthe Seite der Hagenschen Abhandlung zu kommen, so läßt sich aus dem Einzelnen darin gar manches Einzelne meiner Schrift ergänzen und erleuchten, da, wo wir von verschiedenem Weg ausgegangen zusammentreffen, hätte mir keine erwünschtere Bestätigung widerfahren können. Ganz in meinem Sinn sind die vortrefflichen Bemerkungen über Marners und Klinsors Namen (S. 154 u. 177.), welche daher noch, nebst dem Regenbogen und Erenbot (Tanhäuser?) bei mir S. 105. 106. anzuführen sind. Wer in Frauenlobs Geschichte die Poesie der Wahrheit so richtig gegen Adelungische Prosa vertheidigt, der wird auch einmal den übrigen Sagen der Meisterschulen ihr Recht geben, über welche hier vorerst noch als „Mährchen" (S. 106.) abgesprochen worden ist. Auch über die Leiche war mir die Einstimmung erfreulich (S. 165.), nur daß hier nicht die ursprüngliche Bedeutung, und daraus die spätere beschränkte nachgewiesen worden ist. Daß letztere Art Leiche dem Meistergesang vindicirt werden muß, ist nach Conrads Vorwurflied außer Zweifel, ich möchte auch wissen, ob der dem Regenbogen zugelegte Leichton hierher oder nicht zu ziehen ist, da dessen Reimzahlbestimmung es nicht vermuthen läßt. Zu bemerken ist, daß in den Handschriften die Lieder eines einzelnen Meisters gern mit seinen Leichen anheben oder doch schließen, letzteres bei dem w. Alexander. — Die Bemerkung des örtlichen Zusammenhaltens der Sänger (S. 76. meiner Abh.) scheint mir in Hagens fünfter Note etwas einseitig ausgeführt. Sollen die Rheinländer, Schwaben und Franken gegen die Sachsen gewetteifert haben, so paßt ja nicht, daß der Sachse Gervelyn die Franken, sammt dem Schwaben Marner lobt, und dieser die rheinischen tadelt. Unrichtig ist es, daß sich wie die maneßische für süd- die jenaische H. S. für norddeutschen Sang bestimmt habe, finden wir nicht in der letzten einen Br. Werner, Tanhuser, Spervogel, Rumelant von Schwaben, Stoll, Alexander, Robin und die Thüringer und Meisner müssen viel eher zu den Süddeutschen und Franken geschlagen werden, z. B. der von Sonnenburg, der ohnedem viel süddeutsche Herren lobpreist. Auf letzten Punct ist wieder zu viel Gewicht gelegt; hat Rumelant den Braunschweiger, Stettiner und Dänemarker gelobt, so hätte nicht verschwie-

gen werden sollen, daß er auch Baiern und Rudolf von Habsburg besingt. Und rühmen nicht der sächsische Kelyn: Tyrol, Schwaben, den von Kemenat, der Misner (Frauenlob) nicht einen Grafen Ludwig v. Oettingen, König von Böhmen und Herrn von Grindelach; oder umgekehrt, der südliche Tanhäuser nicht den brabäntischen Conrad von Landsberg, Graf Dieterich von Brennen und ebenfalls (2 64.) den Erich von Dänemark, so wie Reinmar (2. 132.) denselben? Genug Beispiele, um zu zeigen, daß die Preislieder zwar bedeutend, aber nicht entscheidend bei dem damaligen Wandern der Meister für ihr Vaterland gebraucht werden dürfen. Um so mehr bleibt meine dem Meistergesang gezogene Linie stehen, das heißt dem Kern nach ganz in Süddeutschland, zeigen sich früher einige Sachsen, oder vielmehr Meißner (noch viel weniger, daß jene Plattdeutsch gedichtet hätten) so trieben auch die neueren Schulen aus Schlesien bis Danzig hinauf. — Unter den hier aus der Colmar. H. S. (deren vollständige Herausgabe gar sehr zu wünschen bleibt) mitgetheilten Liedern sind die Nummern 1. 4 und 10. für unsern Gegenstand am wichtigsten. N. 1. ist ein Bewillkommnungslied, oder eine so genannte Empfahung, und nothwendig in einer Gesellschaft vorgesungen. Der Ausdruck: „gut edel gesang" erinnert an Conrads (in meiner 18ten Note) citirte Stelle, und zeigt, wie der M. G. ursprünglich in dem Adlichen, Höflichen gewaltet haben muß, da sich noch spätere diese Wörter zueignen dürfen. Der fremde Regenbogen kommt als Gast zu den Rheinsingern, und fordert heraus, wer ihm mit Kunst ansingen wolle, fröhlich auf den Plan zu ziehen. Auffallend ist, daß er nach dem zweiten Gesätz erst um Singens willen nach Ungerland ziehen wollen, welches vielleicht sagenhaft mit Klinsors Aufenthalt daselbst zutrifft, und dann bloße Redensart wäre, allein auch historisch zu erklären seyn kann, da gerade anfangs des 14ten Jahrh. Wenzel von Böhmen und Otto von Baiern in Ungarn regierten; sind also deren Hofsänger gemeint, so würde das einigermaßen die von Horneck angeführten in besseres Licht setzen. (S. 101. m. Abh.) Ferner erhellt hieraus und aus Nr. 4 u. 10, daß „Gesanges Meister" dasselbe was Meistersänger aussagt. Das Aushängen des Kranzes, zum Abgewinnen, als von ritterlicher Sitte abstammend, ist gerade noch das spätere Kranzsingen (S. 114. 115. m. A.); bemerkenswerth die damals also schon eingeführte Silbenhaltung, am Schluß die bekannte Beziehung auf die freien Künste.

Num. 4. ist ein gar hübsches Lied, worin es den ehrlichen Schmied gereuet, daß er seine weiße Händlein verloren, eh sich sein Herz in solche Kunst begeben und den innern Beruf zur letztern wird ihm niemand abreden, hätte er auch nur die eine Zeile gedichtet: „meine Kunst grünet in der Sinne Zweig." Schief

aber ist die Bemerkung (S. 170.), daß der Schmiedehammertact auf den abgezählten Silben und Reimfall unverkennbar eingewirkt, hätte hier Herr v. Hagen nicht durchs Tuch geblickt, so hätte er nichts gerathen; Schade, daß die goldne Schmiede nicht von ihm, sondern Conrad gesungen worden ist; bei den späteren Meistern müßten wir dann noch mannichfaltigere Einflüsse der Pfrieme, Nadel ꝛc. wahrnehmen, mir scheinen Frauenlobs Lieder nicht weniger, wo nicht mehr zusammengeschweißt, als die des Regenbogen. Merkwürdig ist auch dieser Gesang über die Uneinigkeit der letzt genannten Meistersänger, S. 82. m. Abh.; das Spotten und Strafen ist wie im Wartburger Krieg, (S. 78. m. A.) übrigens sieht man, daß gleich den späteren der bürgerliche Meister von höflichem Gesang ausgeht und vor Kaiser und Fürsten singen will.

Am belehrendsten über die damalige Meisterkunst bleibt Nr. 10. von Conrad von Wirzburg und einzelne Terminologien, denen vorher schwerlich Docen ein solches Alter zugetrauet hätte, finden hier die Rechtfertigung, wie: Differenzen (Buchstaben versetzen, oder Wiederhohlen desselben Worts in einerlei Zeit) und schullende Reime, (denn statt: Unterfutter im Abges. der ersten Strophe muß offenbar: unterschulle gelesen werden ꝛc.) wogegen wir auch einige neue späterhin verlorene kennen lernen. Dahin selbst die merkwürdigen Forderniſſe, die Conrad nach den Buchstaben macht, ähnlich dem Reinmar der Man. 2. 154.), aus denen im Wort Maria die göttlichen Eigenschaften erläutert. Die Reiel sind regelmäßige Tanzlieder, unregelmäßige würden wohl zu den Leichen gehören. Sonderbar, daß der hier abgedruckte gulden Reyel, bei ganz gleichen Reimen in dem ersten Stollen die zweite und dritte Zeile Silben verkürzt, da wir nun hier einen gewissen Meistergesang vor uns haben, so wird die oben im Tyturel (S. 59 u. 61.) bemerkte Anomalie ganz willkommen erläutert und ist derselben Erklärung fähig. Der Hofeweiser werden mit Bedeutung zwölfe verlangt, und vielleicht damit zu damaliger Zeit noch die Minnepoesie, als an den Höfen die beliebteste gemeint. Man erwäge, daß hier z. B. Nr. 3. ein Minnelied Muscablüts in dessen Hofweise gehet, wie ein anderes im Mus. 1. 123. abgedrucktes, auch zum Beweis, daß die Minnelieder, gleich den andern meistersängerische Tönenamen gehabt, wie ich in m. Abh. S 185. behauptet habe. Am aller merkwürdigsten sind aber die von jedem Meister gefoderten 12 Barant und 3 Schalltöne, über deren Wesen uns die Colmarer H. S. hoffentlich noch Aufschluß geben wird. So viel ist deutlich, daß das Bar aus dem Parat Barat geworden ist, wonach meine Note 61. etwas zu berichtigen wäre, imgleichen durch das Schall meine 189ste.

Noch wären aus den hier abgedruckten Liedern und dem Hagenschen Commentar für die Namen und Abtheilungen mehrerer Meistertöne interessante Nachrichten zu nehmen, der abgespitzte Ton Conrads (110. m. Abh.) muß offenbar in „Aspiston" hergestellt werden, auch wird vielleicht Wagenseil S. 161. gegen meine Note 95. entschuldigt, und daß innere Erweiterungen den Ton nicht gerade abändern (N. 97. m. Abh.) neu belegt. Ich enthalte mich aber in diesen Theil des Gegenstands weiter einzugehen; ist erst einmal der Meistergesang anerkannt, so kann sicherer und unbefangener über die Geschichte gewisser Meistertöne gehandelt werden; von der Richtigkeit der hier im Druck beibehaltenen Abtheilungen bin ich um so weniger überzeugt, als dabei offenbare Nachlässigkeiten mitunter laufen, z. B. in der zweiten Strophe des letzten Lieds ist der deutliche zweite Reim des Abgesangs auszurücken vergessen worden.

Docen hat in demselben Heft des Mus. S. 18–29. einen andern, für mich nicht weniger zeugenden Meistergesang Hornburgs edirt. Vorerst ein neuer Beleg zur sagenhaften Anwendung der Zwölfmeisterzahl. Dann wieder die dem Ton nicht schadende Varietät im langen Marner. Die Anrede: Gesangesfreund (S. 92. m. A.) und die unleugbare Meisterversammlung. Warum wundert sich Herr Docen nicht ein wenig über den Meistersinger Nithart? Das „parat" kommt zu der vorhin gemachten Anmerkung; auch Wizlau gebraucht „parteren" (CCCLX.). Das „fundelen" gehört zu meiner Note 146, auch bei Frauenlob im Weim. Codex (mihi Nr. 65.) steht „fundelern." S. 23. wird die von mir (S. 84. 85.) widerlegte Interpretation von „zwigenge" versucht, wenn es nur „zwigengen" hieße, so wäre es scheinbarer. Die Aeußerung, daß Walter, Eschenbach u. a. durchgängig den Minnesang geübt, Reimar v. Zw. aber seine Ansprüche (!) auf Erfindung reizender Lieder und musikalische Composition aufgegeben, und sich zuerst (?) auf moralischen lehrenden Inhalt beschränkt habe" (S. 26.), wird mir Docen mit nichts wahrmachen können.

Es gehört noch viel dazu, und die bisherigen Arbeiten zeigen das überall, bis wir die Geschichte unserer Meisterkunst in das verdiente Licht setzen; statt, daß ich hier einige flüchtige Zusätze gemacht, hätte ich freilich den Reichthum des neuen Materials lieber reiflich in meine Abhandlung verarbeitet; wenn man dieser die Quellen, worauf ich beschränkt war, ansieht, so ist es mir gewissermaßen ein erfreulicher Verdienst, daß ich die Wahrheit, von Anfang an gegen meine beiden Widerstreiter, denen bessere Hülfsmittel zu Gebot standen, erkannt und vertheidigt habe.

Inhalt.

Einleitung — — Seite 13
Historische Uebersicht — 26
Innere Beweise — — 36
1. Regel — — 43
Erste Einwendung. Einfache Minnelieder 47
Zweite — Anomalien 49
Dritte — Titurelston 58
Vierte — Leiche 63
2. Mannichfaltigkeit der Regel 70
Aeußere Beweise.
1. Gesellschaftliches — — 75
2. Namen — — 98
3. Töne — — — 106
4. Tradition — — 115
5. Zeugniß von Schriftstellern — 121
6. Handschriften — 123
7. Geographische Ausbreitung — 127
Verhältniß zur übrigen altdeutschen Poesie.
1. Volkspoesie — — 131
2. Erzählende und Spruchgedichte. 136
Verhältniß zur ausheimischen Poesie. 141
1. Provenzalen — — 143
2. Franzosen. — — 153
3. Niederländer — — 156
4. Scandinaven — — 160
5. Engländer — — 168
Resultat. — — 170
Berichtigungen und Zusätze. — 175
Nachtrag — — — 189

Bayerische Staatsbibliothek

Nachschrift.

Der auf dem Titel hinzugegebene Spruch soll die Identität des Minne- und Meistersangs in einem Gleichniß fassen. Die Blumen spielen in unendlicher Mannichfaltigkeit, die einfache Form des Klees ist immer dieselbe. Wenn also der von Johannisdorf singt (I. 175.):

wiße rote rosen blawe blumen grüne gras
brune gel aber rot, darzuo des klewes blat

so mag man zu Gefallen der Allegorie den vom Dichter nicht einmal geahnten Nebensinn einlegen, daß zu den einfachen, fröhlichen, liebenden, sehnenden, ernsten und scheltenden Liedern überall die stete Regel des Meistergesangs hinzutrete. Auch symbolisirt das Trifolium trefflich die dreigliedrige Structur, indem aus zwei gleichgesetzten Blättern ein neues drittes hervorsteigt, von ihnen getragen wird und sie schließt; wie denn ferner der Klee nicht nur die Liebesblume ist, sondern auch, wenn man der späteren Entwickelung des Meistergesangs gedenken will, bekanntlich (im Kartenspiel) den grünenden Bürgerstand repräsentirt. Die Vergleichung mit der Pflanzennatur, als worin auch drei die Urzahl und die erste Zahl der Erscheinung, rechtfertigt sich in den neuesten über letzteren Gegenstand angestellten Untersuchungen: „es kann keine Pflanze mit ursprünglich zwei Blumenblättern geben.“ (Oken Lehrbuch der Naturphilosophie. Th. 3.)

Bayerische Staatsbibliothek München

H. Hein
BUCHBINDEREI · EINR
84056 Rotte
Telefon 087 81

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Grimm, Jacob,

Über den altdeutschen Meistergesang

Göttingen 1811

P.o.germ. 521 k
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10109718-1